

شغلت قضية السرقات الأدبية كثيرا من نقادنا القدماء، حتى أنهم أفردوا لها فصولا وكتبوا كاملة في مؤلفاتهم. ومن يقرأ ما كتبه عبد القاهر الجرجاني (- ٤٧١هـ) سيلاحظ مدى الدقة والتروي وبعد النظر في الموقف من هذه القضية. فهو يشير إلى ثلاثة محاذير عند الحكم على نص ما بأنه مسروق أم لا، وهي:

- ١- اتفاق النصين في عموم الغرض لا يدخل في الأخذ والسرقة إطلاقا.
- ٢- اتفاق النصين في تشبيهات معروفة مما استقر في العقول والعادات وليس فيه شيء من الخصوصية، لا يدخل أيضا في السرقة أو الأخذ.

٣- اتفاق النصين فيما لا يدرك إلا بالروية والاستنباط والتأمل. وفي هذا تجوز دعوى السرقة أو الأخذ.

والآن، يحاول بعض نقادنا المعاصرين ربط ظاهرة السرقات الأدبية بنظرية التناص ودراساتها

سطو أم تناص؟

تحت هذا الإطار. وإذا كنا نقر بأن التناص بوصفه تعالق نص بنصوص سابقة عليه حقيقة واقعة بحكم المرجعية الثقافية التي يتكئ عليها المبدع، فإن السرقة أمر آخر غير التناص ولا تدخل تحت إطاره كما نرى، لأنها ليست محاكاة لنص ما في أي مستوى من مستوياته بل هي سطو صريح يدخل فيما «لا يدرك إلا بالروية والاستنباط والتأمل» وخصوصية الرؤية والوهبة.

ومن هنا، فإن ما أقدم عليه أحد الأساتذة الجامعيين من خرق للعرف العلمي بتضمين كتابه فصلا كاملا من ثمان وخمسين صفحة مأخوذة بحرفيتها من كتاب: «البحثري: دراسة فنية» للشاعر الدكتور خليفة الوقيان، لا يعد تناصا بأي حال من الأحوال، وإنما هو سطو صريح متعمد ينبغي عدم التهاون فيه.

إن كشف السرقات الأدبية لم يعد من الأمور الصعبة، في عصر المعلوماتية، والشبكات المعرفية، وانتشار الحاسوب، وسهولة التنقل بين بلد وآخر. ومن يظن أن منصبه أو موقعه سيبعد عنه الشك سيكون مخطئا في حساباته، لأن السرقة تفضح نفسها ولو بعد حين.

في السبعينيات أقدم أحد الصحافيين ممن «يعيشون في أرياف المعرفة البعيدة» على سرقة ديوان شعر كامل للشاعر الموهوب علي قنديل الذي رحل مبكرا عن هذه الدنيا، ظاننا أن روح الراحل لن تطارده، وسرعان ما افترض أمره عندما فاز بهذا الديوان في إحدى المسابقات الأدبية؟! وفات الصحافي أن الألوان الباهتة التي حاول أن يموه بها بعض القصائد لن تنطلي على العارفين. فهل نعد مثل هذه السرقات تناصا لنبيح للكثيرين التماذي في غيهم أم نعددها سرقات يحاسب عليها قانون حفظ حقوق التأليف والنشر الغائب والمغيب في آن معا؟!

الراوي المشارك / المتعدد

وأثره في بناء رواية سياسية

● د. طه وادي - مصر -

«وضعتني كلمات الرجل أمام جريمة متكاملة الأركان، شعرت بأن يدي ملوثتان بدم الجثة الموجودة في الصندوق. عليّ أن أتصرف. كانت الجريمة من نوع فريد ومبتكر، ليست سرقة أو قتلاً، أو حتى تزوير في أوراق رسمية. جريمة لم يخترع له اسم بعد، لأنها لم تحدث من قبل في مصر أو في أي بلد من بلاد العالم...»

يوسف القعيد، «الحرب في بر مصر»

ينجح في إعطاء العمل القصصي شهادة ميلاد وخلود... أو تصريحاً بالدفن والفاء.

ونود - في هذه الدراسة - أن نفرق - بقوة ووضوح - بين الكاتب/الروائي وبين الناقل لرؤيته الفنية والفكرية/الراوي. ودراسة الرواية - من منظور منهج بنيوي شكلي - تسعى إلى توضيح الفروق بين مجموعة من العناصر المختلفة في مجال إبداع الخطاب الروائي وتلقيه، وهي: الروائي - الراوي - الخطاب الروائي - المروي له.

وكل عنصر من هذه العناصر الأربعة مستقل نسبياً عن الآخر، وله قواعده الخاصة في الماهية والوظيفة ... والذي نهتم به الآن هو التمييز بين العنصرين الأولين: الروائي - و- الراوي. "فالروائي عندما

١- الراوي وقصص الحداثة:

١-١ الراوي شخصية أساسية في أي عمل قصصي: قصيراً كان أم طويلاً - شعبياً أم فصيحاً - عربياً أو غير عربي - لأنه هو «الوسيط»، الذي اختاره الكاتب ليكون نائباً عنه أو بديلاً في سرد الحدث القصصي من البدء حتى الختام.

إن الراوي .. وريث «شهرزاد» - في «ألف ليلة وليلة»... وبينه وبينها أوجه شبه كثيرة، فقد أنقذت شهرزاد نفسها من الموت بـ «الحكي» حين طلبت من أبيها الوزير أن يزوجه الملك شهریار قائلة: "يا أبت زوجني هذا الملك، فإما أن أعيش، وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهن من بين يديه... " (١) وعلى ذلك فإن الراوي - مثل شهرزاد - قد

الحكائي وهي: الراوي - وجهة النظر - زاوية الرؤية - الرؤية السردية - المنظور - التبئير - السارد ... نؤثر منها مصطلح «الراوي»، لأنه مصطلح معروف ومتداول في إطار الثقافة العربية كلها ومنها كل الأنواع القصصية والحكائية.

الراوي إذن هو الذي يحدد أسلوب صياغة البناء القصصي، وطريقة تقديم عناصر المادة القصصية عن طريق التعبير اللغوي. وقد تقدمت الدراسات الخاصة بقضية الراوي في النقد المعاصر، وأصبح يُنظر إليه جمالياً على أساس أنه قناع يخفي وراءه الكاتب لتقديم عمله.

* * *

١-٢ النقد المعاصر ينظرون إلى الراوي - من حيث النمط والوظيفة - من خلال علاقته بالشخصيات، ودوره في تحريكها درامياً من خلال المتن الحكائي. فالراوي ليس نمطاً واحداً.... وإنما مجموعة من الأنماط، تعبر عن رؤى أو أيديولوجيات مختلفة: فكرياً وفنياً. " ولما كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق، التي يتكون منها العالم التخيلي، فقد اهتم النقد بتحديد هذه العلاقة، ومدى تطابق ما يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارناً بشخصيات الرواية.

ويمكن تقسيم العلاقة بين الراوي والشخصيات إلى ثلاثة أقسام طبقاً لتقسيم الناقد الفرنسي جان بويين:

١- الراوي - الشخصية .. (الراوي يعلم أكثر من الشخصية)

٢- الراوي = الشخصية .. (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية)

٣- الراوي - الشخصية .. (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية)

يقص لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوض راوياً تخيلياً، يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخيلي أيضاً يقابله في هذا العالم، فالروائي يتقمص شخصية تخيلية، تتولى عملية القص، وسميت هذه الشخصية «الأنا الثانية للكاتب». وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي. وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية. والذي يهمنا هنا هو التمييز بين الراوي والكاتب: فالروائي هو خالق العالم التخيلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبيديايات والنهايات - كما اختار الراوي - لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص القصصي. والراوي - في الحقيقة - هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص - وهو أسلوب تقديم المادة القصصية. " (٢).

وإذا كان الراوي يعد عنصراً من عناصر البناء السردية، فإنه عنصر أكثر أهمية، ولا يمكن وضعه - من حيث التعادل الوظيفي - مع بقية العناصر الأخرى مثل الشخصية أو الزمان أو المكان. فالراوي عنصر متميز ومختلف الوظيفة، فهو الذي يمكس بكل عناصر لعبة القص. أي أنه عنصر مهيم في حركة العلاقات بين كل عناصر القص. (٣)

والراوي قد يطلق عليه أحياناً «وجهة النظر» (Point of View) ... أو المنظور ... أو زاوية الرؤية - على أساس أن الراوي هو الذي يعبر عن رؤية الكاتب إزاء ما يروي، فهو الذي يحدد «الرؤية السردية» ... (Focus of Narration)، لأنه هو الذي يحدد زاوية الرؤية، التي يريد أن يطرحها الكاتب من خلال الخطاب الروائي. كما يسمى أيضاً «التبئير» .. (Focalisation). وهذه المصطلحات المختلفة التي تطلق على السارد للمبنى

وأطلق جان بويين تسمية «الرؤية من وراء» على العلاقة الأولى، «والرؤية مع» على العلاقة الثانية، و«الرؤية من الخارج» على العلاقة الثالثة.. تؤدي العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي، بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية، وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها، وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير. " (٤)

وهناك ثلاثة أنواع رئيسية عامة، تمثل الأنماط الأكثر شيوعاً وتداولاً في معظم أساليب القص: قديماً وحديثاً – وتنحصر في ثلاثة أنواع هي:

١- الراوي الغائب.... العالم بكل شيء (Omniscient Narrator): وهذا النمط يعد أقدم أنواع الرواية وأكثرها شيوعاً حتى اليوم. وهو راو تقوم وظيفته على الرؤية من الخلف، لأنه يعلم أكثر مما تعلمه أي شخصية من شخصيات العالم الروائي، وهو الذي يحرك الشخصيات، ويعرف ما يدور في الداخل والخارج بالنسبة لجميع الشخصيات. وقد يظهر – أحياناً – من خلال بعض الآراء التي يقدمها والأحكام التي يطلقها. وهذا النمط من الرواية يلائم أسلوب القص التقليدي الشفاهي والمكتوب. ومن المعروف أن بعض أنواع الحكيم الشعبي كانت تبدأ بعبارة تعد «لازمة» في أول الحكاية، وهي: "قال الراوي يا سادة يا كرام...." وهذا النوع من الرواية يروي خلال ضمير الغائب «هو».

٢- الراوي المشارك: وهذا النمط يقوم بدورين: الراوي – و- الشخصية. وهناك اشتراك... أو تداخل بين الراوي وبين إحدى الشخصيات الروائية (في الغالب تكون شخصية رئيسية)، لذلك يتشكل

المنظور من «الرؤية مع...» أي أن الراوي والشخصية متساويان في العلم والمعرفة فيما يتصل بكل قضايا المبنى القصصي. وهذا النوع نجده في الروايات التي تقوم على الاعتراف وتستخدم ضمير المتكلم «أنا» في التعبير – كما نجد في رواية «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم... و«إني راحلة» للسباعي – على سبيل المثال. والرواية الأخيرة تبدأ بهذه الافتتاحية الاعترافية على لسان «عايدة»: الرواية + البطلة.

"إني قد عزمت على الرحيل.. وماذا يدعوني إلى البقاء في دنياكم تلك، بعد أن أضحيت في غنى عنها وعن كل ما بها... وبعد أن فقدت كل إحساس بأن هناك ما يربطني بها أو يشدني إليها؟

ما أسهل الرحيل... خطوة واحدة أخطوها فأمزق هذا الخيط الواهي الذي علقت به حياتنا... وأطلق هاربة إلى حيث لا تتناولون علي بالسنتكم، تاركة لكم حيفة تتلقى لعناتكم نيابة عني." (٥)

فالرواية/البطلة... أو البطلة الرواية... تشكل بناء الرواية على نمط أسلوب الاعتراف.... وطريقة كتابة السيرة الذاتية من خلال الحديث بصيغة ضمير المتكلم «أنا»... وهي واعية بأنها تكتب لتعترف: "أنا لست مذنب... إنما هو القدر الذي عقد لي الطريق.. وقلب لي الأوضاع، ودبر لي الأمور – أو على الأصح – أساء التدبير، بحيث أضحي لا مفري من تلك المأساة والانتهاز إلى مثل ذلك الدمار.

أتراني إذن أكتب (لأعترف) بذنب القدر" (٦)

٣- الراوي المتعدد: النوعان السابقان من الرواية يقوم الراوي فيهما بأداء عملية القص من البداية إلى النهاية – ولكن في هذا النوع الثالث يتناوب أكثر من راو حكى

عملية القص... ويشكل بناء الحدث أكثر من سارد. وهذا النوع من الرواية المتعددين يعطي بناء الرواية تميزاً وخصوصية ويعد من سمات «قص الحداثة». وأول من توقف عنده وقفة نقدية متأملة هو ميخائيل باختين في كتابته «شعرية دوستويفسكي»، حيث يذهب إلى أن «دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات Polyphone ... ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي... والرواية المتعددة الأصوات تشبه تعددية الأصوات في الموسيقى، حيث تمتزج العناصر والشخصيات في تناغم غنائي، كأنها وحدة غنائية (Lyrical). وتصبح البطولة للفكرة التي تدور حولها الرواية.... وتعتبر الأفكار - الأبطال، هي التي تحدد بنية العالم الروائي. وعلى هذا تصير الرواية رواية فكرية فلسفية إن خاصية دوستويفسكي الفنية تبرز في أنه يرى كل الأشياء متعايشة ومؤثرة ببعضها... وهذه الخاصية هي التي مكنته من إيجاد الرواية المتعددة الأصوات. فالتقيد الموضوعي وتناقض وتعدد أصوات عصر دوستويفسكي هو وضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعياً، والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية الخاص بتعدد البرامج الموضوعية للحياة. وأخيراً القدرة الفطرية على رؤية دوستويفسكي المتعددة الأصوات.... وهذا ما ساعده على التعبير عن الإنسان داخل الإنسان وظهور مصطلح الرواية الأيديولوجية. " (٧)

٣-١ وظيفة الراوي/ الغائب/ التقليدي أنه يتمتع بقدر من المساواة والموضوعية

في تصوير الشخصيات والتعبير عن المنظور. فهو مثل أب رحيم بأبنائه جميعاً: ذكوراً وإناثاً... طيبين وأشراراً... كباراً وصغاراً.... رئيسيين وثانويين، فهو يعلم أموراً كثيرة عن أفراد عالمه الروائي. وهو أيضاً لا يسأل عما يفعل... وليس مطالباً بتحديد مصادر معلوماته، لذلك يشبه بعض النقاد الأوروبيين بأنه مثل «إله»... له مطلق الحرية في خلق عالمه الروائي، وتصوير شخصياته بالطريقة التي يراها.

أما الراوي / المشارك: الذي يقوم بدورين هما: الراوي والبطل.... فهو راو متحيز أو منحاز يقدم العالم الذي يروي عنه من منظوره الخاص وموقفه الذاتي. فهو يتبنى منظور الشخصية الرئيسية، ويرى «معها» ما تراه... ويعرف ما تعرفه ويلاحظ ما تلاحظه.

ونرى كل عناصر القصة المتخيلة معكوسة من خلال وجهة نظره الذاتية الخاصة. وهذا الراوي أكثر حداثة من الراوي الغائب وأقرب إلى طبيعة القص المعاصر، لأنه يلغي «المسافة» بين الراوي والشخصيات. بل إنه يلغي أيضاً - بطريق مباشر - المسافة بين الكاتب والراوي، ويصبح من السهل على الكاتب أن يسقط بعض آرائه على لسان الراوي... أو إحدى الشخصيات لانعدام المسافة الفارقة بين الروائي.. والراوي... وشخصيات الرواية.

وهذه الميزة قد تنقلب إلى عيب خطير - إن لم يحترس الكاتب، ولم ينع حدود الآفاق المعطاة لشخصيات عالمة الروائي... وللراوي - الذي تذكر تحت قناعه.

النوع الثالث: الراوي المتعدد - يعد أكثر أنواع الرواية جدة وأشدّها ملاءمة

بمجاناً «المصور» منذ ١٩٧٤ حتى اليوم. وله عشر روايات هي: الحداد - أخبار عزبة المنيسي - البيات الشتوي - يحدث الآن في مصر - الحرب في مصر - (١٩٧٨) - شكاوي المصري الفصيح (ثلاثية) - القلوب البيضاء - بلد المحبوب - وجع البعاد - لبن العصفور.

وله مجموعة كبيرة من القصص القصيرة تبلغ حوالي تسع مجموعات بالإضافة إلى بعض المقالات الأدبية والسياسية. وكاتبنا - مثل كثير من معاصريه في العالم العربي - يستقي من تجاربه الحياتية الخاصة ومن الواقع المحلي - الذي عاش فيه، ونما على أرضه، وتشرب ثقافته كثيراً من خيوط نسيج أعماله القصصية. والرواية التي نحن بصدد بحثها - تشي بذلك، فأحداثها تدور في قرية مثل قرية المؤلف كما يصل مضمونها بالحرب التي شارك هو نفسه في معاركها المختلفة.

كذلك فإنه - مثل معاصريه أيضاً - يهتم بالقضايا الأيدلوجية والموضوعات السياسية ومناصرة الفقراء والمظلومين اجتماعياً. إن هذا الجيل كان يحلم بمشروع قومي - في عهد عبدالناصر - يحقق الحرية والوحدة والاشتراكية. لكن الحلم الجميل تحول إلى كابوس فظيع، بسبب النكسة العسكرية، وفقدان الأمل في كثير من الحكومات العربية بعد التحرير من الاستعمار، حيث تؤكد الحقيقة المرة أن بعض الحكومات الوطنية أسوأ حالاً، وأشد ضراوة من الحكم الاستعماري. والحديث عن هذا يطول أمر شرحه. ولا أمل في إصلاحه، ومن هنا فإن القضايا السياسية صارت العنصر الغالب والصوت الأقوى في كل الألوان الأدبية: شعراً ونثراً. وهذا يؤكد ما سبق

طبيعة قص الأحداث، لذلك لا نجده بشكل واضح إلا في مرحلة معاصرة متأخرة. وعند كتاب تجاوزوا الثقافة المحلية واطلعوا على نماذج عالمية تهتم بهذه النوعية. ووظيفة هذا الراوي هو أنه يقدم الحدث المسرود من خلال وجهات نظر متباينة أو متعارضة أحياناً - على المستوى الإنساني والفكري. وهذا لا يجعل الرواية حزمة من الأوراق الجافة ... وإنما شريحة حية من الواقع المعاش بصرعاته وجدله وتناغمه. وتصبح الرواية - من خلال وجهات النظر المتعددة - مثل «جوقة» يعزف كل فرد منها بألة خاصة .. لكن الجميع يصدرون سيمفونية متناغمة. فهي إذن «تعددية» تؤدي إلى قدر من تعادل النفوذ في عرض وجهات النظر، بحيث تعكس الرواية بانوراما شاملة لموقف إنساني مركب ومتنوع الاتجاهات، لأن تعدد الأصوات يفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في عمل أدبي واحد.

٣- هكذا تكون ... الحرب في بر مصر:
٢- الكاتب من مواليد قرية «الزهرية» - محافظة البحيرة سنة ١٩٤٤. وهذه القرية تمثل «الفضاء الروائي» لمعظم كتاباته. وقد حصل على دبلوم معهد المعلمين، وعمل مدرساً من ١٩٦١ - ١٩٧٤. وفي أثناء تلك المرحلة دخل الجيش جندياً من سنة ١٩٦٥ - ١٩٧٤ وحضر بعض المعارك مثل: النكسة - حرب الاستنزاف - حرب أكتوبر. ومن المعروف أن أحداث الرواية التي ندرسها وبعض أعماله الأخرى تعكس تجربته العسكرية في أثناء فترة التجنيد - التي استمرت حوالي تسع سنوات. ثم انتقل بعد ذلك إلى العمل الصحفي - محرراً

أن أشرنا إليه في دراسة سابقة وهو أن الوعي الأيديولوجي عند كتاب هذا الجيل أقوى وأعلى من الوعي الجمالي - أحياناً.

* * *

٢-٢ سوف نحاول أن نوضح كيف يشكل الراوي / متعدد الأصوات عالم الرواية وأثر ذلك على تشكيل البناء الفني؟

رواية «الحرب في بر مصر» تتكون من ستة فصول ... لكل منها راو مختلف، حيث تتغير شخصية الراوي ... لكن مسيرة الحدث تمضي قدماً إلى الأمام - دون أن يخل ذلك بتطور السرد الروائي - داخل المتن. والحيز الكمي بالصفحات متقارب في معظم الفصول - تقريباً - كما نجد في الجدول التالي: (٨)

وهذا الطول النسبي مبرره • فنياً... وإنسانياً - أنه يعد صورة أخرى للشهيد «مصري» - الذي تدور حوله معظم أحداث الرواية.

والملاحظة الشكلية التي نود إثباتها في بداية الدراسة هو أن المؤلف وزع مساحة القص بقدر من التساوي بين كل رواة الرواية - باستثناء الرابع / الصديق.

* * *

٣-٢ وإذا ما حاولنا أن نعرف مسيرة الحدث الروائي - من خلال هؤلاء الرواة المتعددين - فسوف نجد أن الراوي الأول ... وهو «العمدة» يشكل معزوفة الافتتاح الحزينة للمأساة التي تدور حولها الرواية. هذا الرجل سليل أسرة إقطاعية تركية الأصل ... فهو يملك السلطة

الفصل	الراوي	عدد الصفحات	النسبة
الأول	العمدة	٢٠	٪١٣,١٦
الثاني	المقرب	٢٥	٪١٦,٤٥
الثالث	الخفير	٢٥	٪١٦,٤٥
الرابع	الصديق	٣٥	٪٢٣
الخامس	الضابط	٢٢	٪١٤,٤٧
السادس	المحقق	٢٥	٪١٦,٤٥
٦	٦	١٥٢	٪١٠٠

من خلال الجدول السابق يتضح أن حجم ما يروي به كل راو متقارب نسبياً مع ما يروي به راو آخر فثلاثة يشغل كل منهم (٢٥ ص = ١٦,٥ تقريباً)، واثنان يشغل كل منهما (٢٠ و ٢٢ ص = ١٣٪ - ١٤,٥ تقريباً). أما الراوي الرابع (الصديق) فيحتل مساحة أكبر في السرد لأنه يقدم في (٣٥ ص = ٢٣٪ تقريباً)....

(العمودية) والثروة (الأرض)، وهو يعبر في البداية عن فرحته بعودة أرض الأسرة بعد إلغاء القوانين الاشتراكية. غير أن هذا الرجل القادر المالك - عاجز جنسياً مع زوجته الأخيرة/ الصغيرة. لكنه إذا كان قد عجز عن إشباعها، فينبغي ألا يعجز عن إرضائها بالبحث عن حل، حتى لا يدخل وحيدها - الفاشل في التعليم -

في التعليم • مطلوب للتجنيد، والآخر: فقير - ناجح دراسياً، لكن أسرته لا تقدر على تعليمه، (لذلك يعود لمساعدة والده العجوز الفقير في زراعة الأرض التي يؤجرها) - وهو معفى من الخدمة العسكرية. فكلاهما يقف على طرف مناقض للآخر. وهذه المفارقة مقصودة... ومتكررة في كثير من أجزاء الرواية، لأن «المفارقة» سمة أساسية من سمات قصص الحداثة في إطار الواقعية الجديدة المعاصرة. ويبدأ دور المتعهد في الحكي والاحتيايل، لأنه هو الذي يستبدل بطاقة كل من الشابين، ليحل كل منهما مكان الآخر. وهنا تتبدى المفارقة الشديدة في أن كل شيء جائز وممكن، حتى استبدال البشر بعضهم ببعض. فالمال يصنع المعجزات في مراحل القهر والظلم وضياح القيم. إن هناك أمرين يربطان المواطن بالوطن في أي مكان متحضر أو متخلف، هما: دفع الضرائب وأداء الخدمة العسكرية، والهروب من أيهما يعد من باب «الخيانة العظمى».

٢-٤ في هذا الفصل الثاني يذكر المتعهد أسماء الذين عاونوه في عملية الاحتيايل، حتى يجند مصري بديلاً من ابن العمدة. ونتوقف هنا لنبين دلالة التسمية: لقد سمى الكاتب بطله باسم «مصري»، وهذه الكلمة اسم صفة، وليست اسم علم. وهي تسمية مقصودة لتؤكد أن كل مصري فقير سيكون مصيره مثل مصير هذا الشاب الذي يملك شيئاً... وضحي بكل شيء حتى بنفسه، لكنه في النهاية لم يحصل على أي شيء، وأخذ العمدة... الذي يملك أشياء كثيرة - رغم عجزه الجنسي. (نلاحظ الدلالة الرمزية للعقم !!!) ولم

التجنيد. خاصة وأنه لم يعد قادراً على الإنجاب من الزوجة الأخيرة. وهنا بدا المتعهد في صورة المنقذ... فمن ذلك الرجل، الذي سوف يروي أحداث الفصل الثاني؟ "المتعهد.... وهو متعهد أي شيء. ويستطيع فعل كل ما تطلبه منه... وهو في الأصل مدرس ابتدائي، ألقى القبض عليه في قضية رشوة أو تزوير... ثم فصل من عمله، وزالت عنه صفة المدارس وبقيت له صفة المتعهد" (٩)

وهذا المتعهد أقرب إلى شخصية «المحتال» (Villain)، التي نجدها كثيراً في بعض المقامات والحكايات الشعبية. وكانت فتوى الكاتب والمتعهد هي البحث عن بديل ليجنّد بدلاً من ابنه مثلاً في شاب يدعى «مصري».... "مصري هذا ابن خفير نظامي في المعاش، وهو معروف في البلد كلها بذكائه وتفوقه. دائماً الأول في المدرسة. وأنا لا أخفي إعجابي الشديد به. كم من مرة حسدته وتمنييت أن يكون أحد أبنائي. وضربت كفاً بكف من أحوال الدنيا غير المفهومة، إنها تعطي الحاقق لمن لا أذن له. في العام الماضي ترك مصري المدرسة، لأن كل إخوته من البنات. والده لا يستطيع مواصلة تعليمه في البنادر، ومعه ثلاثة أفدنة بالإيجار من الإصلاح الزراعي تحتاج لمن يرعاها. جلست أفكر في تصارييف العالم. ابني الذي أقدر على تعليمه - ولو في الصين - فاشل، وهذا الشاب الذي لا يجد بدلة جديدة ناجح ومتفوق. بخصوص التجنيد يعد معفى (١٠) (١٩)، لأنه الأخ الوحيد على خمس شقيقات، وابني الذي يحتاج لإكمال تعليمه لا بد من تجنيده...." (١١)

وهناك قدر من «المعرفة» الحادة الساخرة (Irony) بين كل من شخصيتي الشابين فأحدهما: غني - مدلل - فاشل

في هذه القصة الحزينة والغريبة.... " (١٣) ولنا على هذه الفقرة ملاحظتان: الأولى: تحديد اللحظة القصصية - زمانياً - داخل المبنى الحكائي باليوم (الأثنين) وبالتقويم الميلادي والفرعوني (القبطي) والهجري - يوهم بواقعية الحدث القصصي وارتباطه بلحظة تاريخية معروفة. الأخرى: الشخصية الروائية تتمرد على واقعها القصصي، ونتمنى - على سبيل السخرية - أن تؤتي قدرة كتاب الرواية، حتى توفق في سرد نصيبتها من الأحداث. وهذا كسر للإيهام وإيحاء شكلي بأن الشخصية الروائية مجرد إنسان عادي... بينما هو - في حقيقة الأمر - راوية مدرب فنياً على ما يفعل ويعمل داخل المتن الروائي.

* * *

يروى الصديق بعد ذلك كيف استشهد مصري... وكيف وقع صديقه في حيرة، لأنه عرف مته حقيقة الأمر قبل استشهاده... وكيف أن مصري حاول أن يصحح الخطأ، ولكن الحرب قامت دون أن يستطيع أن يذكر لقائده حقيقة مأساته. ثم دخل الحرب دون أن يغير شيئاً في بياناته، وقال لصديقه الراوي: "قال لي إنني الوحيد الذي أعرف سره، وإن لم يعد فأنا المسئول عن تصحيح الأمور. وأكمل بأنه ظلم في حياته، ولا يجب أن يلحقه الظلم إلى هناك." (١٤).

ويختم الصديق الجزء الخاص به قائلاً ومتحسراً: "كيف أتمنى، آه... وماذا نملك في تلك الأيام غير التمني. كنت أتمنى لو أن الحرب ما تزال قائمة، لكي أحضر نقطة من دمي. آخر دم دافع عن تراب وادي النيل اختتم بها آخر هذا الفصل الخاص بي في هذه الرواية. ذلك أن عصر الحروب

يفعل أي شيء... مع ذلك أخذ كل شيء. نجا ابنه من الموت وأخذ مكافأة الاستشهاد وشرف البطولة. وهناترد ملاحظة هامة بالنسبة لقضية «التسمية» في الرواية، وذلك أننا نلاحظ أن المؤلف يقدم الشخصيات حتى ما كان رئيساً منها من خلال (الوظيفة الاجتماعية) التي تقوم بها: العمدة - المتعهد - الخفير - الصديق - الضابط - المحقق.... ولا يقدمها معرفة باسم من أسماء الاعلام. إن التسمية ضرورية جداً بالنسبة للبشر في الحياة... وبالنسبة للشخصيات في الرواية. إن التسمية تجعل من «الشخص» المجهول - النكره «شخصية» مميزة محددة. (١٢) ولكن المؤلف - فيما يبدو - قصد التعميم، وهدف إلى التوسع في الدلالات الرمزية لأحداث الرواية.

بعد ذلك تنتقل رواية الأحداث إلى الخفير والد مصري، لنرى من خلال اعترافاته مدى الفقر الذي يعيش فيه، والحزن المسيطر على حياته خاصة بعد بيع حياة ولده الوحيد. وبعد ذلك تنتقل مسيرة الحدث في الفصل الرابع - الذي يعد أطول الفصول - إلى شخصية الصديق.

والفصل يبدأ بداية لافتة للنظر على هذا النحو:

"الساعة الثانية والنصف من بعد ظهر الاثنين"

٢٢ أكتوبر ١٩٧٣

١٢ بابة ١٦٩٥

الموافق ٢٦ رمضان ١٣٩٣

ليت لي براعة كل كتاب القصة جميعاً منذ عرف فن الرواية وحتى هذه اللحظة، لكي أوفق في القيام بتلك المهمة الصعبة على النفس، أقصد سرد الجزء الخاص بي

انتهى. ويبدأ في مصر عصر الكلام، ولأن الكلمات تشتعل من بعضها البعض، فلن يعرف بر مصر سوى الكلمات. " (١٥)

وبعد ذلك يأتي دور الضابط - الذي حمل جثة مصري ليوصلها إلى أهله. وقد أصر صديقه - الوحيد الذي يعرف الحقيقة - على الذهاب معه. وتكون المفارقة حين يسألون عن ابن العمدة ويعلمون أنه لم يغادر وهو في البلد؟

"ولكن كيف استشهد وهو في البلد؟

قال صديق الشهيد ببطء: استشهد بالنيابة

لم يفهم الرجل كلامه، ولا الكلمة التي ختم بها صديق الشهيد جملته:

- بالتوكيل الشرعي الذي اعتمدته مصر. " (١٦)

ثم تكتشف أبعاد قضية التزوير بعد وصول الجثة إلى بيت العمدة، وهنا يأتي دور شخصية المحقق، الذي يجب أن يتحقق من حقيقة المأساة - التي وصلته بعد منتصف الليل - (لاحظ الدلالة الرمزية لليل ... فانتصاف الليل لا يعني أننا في الليل أو في النهار. وقد يدل هذا على ضياع الحقيقة بين الليل والنهار، أو بين الظلام والنور). ولكن المحقق بعد أن يعرف الحقيقة لا يستطيع أن يفعل شيئاً، فقد جاءت تعليمات عليا صريحة تأمره بقفل التحقيق واعتباره كأن لم يكن، ودفن الجثة في مقابر العمدة على أنه ابن العمدة ويعلق المحقق قائلاً:

"ويبقى المعنى الأساسي وهو أن مصري الذي سافر وجند وحارب واستشهد - حرم حتى من أن تعامل ذكره معاملة الشهداء. حاولت ايضاح كل هذه الأمور، ولكن المستشار العسكري للمحافظة رفضها. قال إن بلادنا تمر بفترة مصيرية وحاسمة. أليست هذه أول

مرة في التاريخ القديم والوسيط والحديث، وينتصر فيها العرب؟ إن حادثة مصري من الممكن أن تلقي بظلال أبعاد مصر عندما يعلمون بحكاية مصري. ثم هل هي حكاية ضخمة وتستحق كل هذا الاهتمام؟ إن الدول والمجتمعات في سبيل أن يبقى المجموع وأن تستمر الحياة. يكفي مصري أنه استشهد في سبيل بلاده. لا يهم بأي الأسماء استشهد. " (١٧)

ورغم أن المحقق حاول أن يصحح الوضع، ويشرح الحقيقة لبعض المسؤولين، وأن كل جهوده ذهبت عبثاً، وقدم إليه اللوم، لأنه "لا توجد قضية ولا غيره. الفلاحون في البلد ضحكوا عليك، لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية. ابن الخفير ذهب إلى الجيش، ولأنه يدرك وضاعة أصله، ويريد أن يتمسح في الكبار أولاد الذوات أملى بياناته في اليوم الأول خطأ. نسب إلى نفسه إلى العمدة. قال إنه ابنه. أبا عن جد. لهذا عندما استشهد تم هذا الاستشهاد بالاسم الذي اتفاهم، برغبته الكاملة. " (١٨)

وهكذا تتم المأساة ... ولكن المحقق لم يستطع أن يثبت الحقيقة، وأن ينصف الخفير الفقير - الذي حرم حتى من معرفة أين توجد جثة وحيدته. ولكنه ختم الرواية بفكرة ساخرة ويتساءل عما إذا كانت قد انتهت «الحدوتة» أم لا؟

".... سأبدأ الآن رحلة بحث عن الإجابة وإن عجزت، سأخرج السؤال من صدري، وأطلقه يلف في ربوع مصر، باحثاً لنفسه عن الإجابة. وبعد أن يبدأ السؤال رحلته سألاحقه بسؤال آخر: ترى هل يجد الإجابة؟ (١٩)

هكذا تنتهي الرواية نهاية مفتوحة تلك سمة أخرى من سمات قصص الحداثة. يظل السؤال مطروحاً وتبقى الحقيقة

غائبة: مصري مات ... ولكن من قتله؟!.

* * *

* * *

٣- المغزى ... والدلالة:

١-٣ حاولنا فيما سبق أن نوضح سمات الراوي المشارك / المتعدد وأن نعرض لمسيرة الحدث - كما قدمه الرواة. ويمكن أن نستخلص مما سبق مجموعة من الدلالات الفنية:

الأولى: الكاتب كان موفقاً - إلى حد كبير - حين اختار منظور الراوي المشارك/ المتعدد لسرد أحداث الرواية. وهذا الراوي يقدم منظوره من خلال علاقة الرؤية المصاحبة = «الرؤية مع...»، حيث إن رؤية الشخصية - و - الراوي: متساويتان أو متطابقتان. كما أن هذه النوعية من الشخصيات الروائية تروي الحدث من «الداخل»: أي من داخل دائرة الحدث نفسه، فهي إذن شاهدة على صدق المتن الحكائي، لأن المواقف التي تسردها تكون هي نفسها شاهدة عليها ومراقبة لها في أثناء وقوعها، وتحمل قدراً من المسؤولية فيما تحكي عنه وتقص أحداثه. الرواية إذن عالم مغلق من الداخل على شخصياته الرئيسية. والراوي ليس راوياً مراقباً من الخارج وإنما الرواة هم أنفسهم المسيرون لحركة الحدث والفاعلون لعملية السرد. ومن أجل هذا كان توظيف الراوي المشارك/ المتعدد مناسباً بدرجة كبيرة لمضمون رواية، تهدف إلى انتقاد الواقع وكشف سوءاته بجرأة وجسارة.

* * *

٢-٣ الثانية: شخصية «مصري» ابن الخفير - الشاب الفقير الذكي الشهيد، الذي ضحى من أجل الوطن حياً وميتاً - كان من المفترض أن يأخذ فصلاً، يروي من خلاله بعض ما حدث له، ويعبر عن رؤيته الخاصة إزاء ما حدث - خاصة وأنه يعد «بطل» الرواية والشخصية الرئيسية الأولى فيها. بل إننا حين نستعرض بعض المواقف التي كان يجب أن يحضرها ويدي برأيه فيها في الرواية نجد أن الكاتب قد أبعد عنها، فحين يحضر أحد الضباط لاستلام أرض الإصلاح الزراعي من المستأجرين يذكر والده الخفير: " حمدت الله، مصري غير موجود، لو كان معنا ما عرفت ما يمكن أن يحدث منه للضابط " (٢٠) كما أن كثيراً من المواقف التي كان ينبغي أن يتواجد فيها تفتقد حضوره - المشهد الوحيد الذي بدا حضوره فيه قوياً، هو الموقف الذي كان يخبر فيه مصري صديقه بمأساته حين فقدوا أرض الإصلاح، وسلم ليكون بديلاً لابن العمدة: " قال العمدة لأبي ابنك مقابل بقاء الأرض معكم. قبل الوالد وفرح البيت كله بهذا الحل. أما أنا فقد رفضت الأمر كله بدون مناقشة. كلمة مناقشة قد تبدو غريبة وبعيدة عن حياة الناس في بلدنا. قالت لي نظرات أهلي أن رفضي سببه أنه مطلوب مني القيام بالتضحية. ولماذا أسمىها تضحية، كان المطلوب حلاً. تصورت أن الرحيل عن البلد هو الحل. من يدري؟ ربما وجدت مستقبلي هناك. صدقني قبلها كنت أفكر في التطوع في القوات المسلحة، وقمت بقطع أحد الاعلانات التي تطلب متطوعين من جريدة اشتراها أحد الزملاء، وكانت المزاي كثيرة. قبلت. ومن يومها لا أعرف

الأهمية من الناحية الفنية. فهذه الشخصيات وهي: العمدة - المتعهد - الخفير - الصديق - الضابط - المحقق، بالإضافة إلى شخصية سابعة وهي شخصية مصري - الغائب الحاضر. كل هذه الشخصيات يصعب أن تكون واحدة منها تمثل دور البطل، أو الشخصية الرئيسية التي تستقطب معظم الأحداث. وغياب البطولة التي يعكسها مضمون الرواية مؤداها: إن الفقراء ضحوا بكل شيء وماتوا دون أن يعرف لهم قبر.... والأغنياء لم يضحوا بأي شيء، ومع ذلك أخذوا كل شيء. وهذا ما حدث بعد حروب ١٩٧٣.... فقد ضحى الجنود الفقراء وماتوا من أجل الوطن، وما لبثت مرحلة «الانفتاح الاقتصادي» أن ظهرت، وقبض الأغنياء ثمن النصر، وشربوا الخمر في جماجم الشهداء والفقراء. إن ما حدث كما يقول المؤلف جريمة مكتملة الأركان... «جريمة من نوع جديد ومبتكر، ليست سرقة أو قتلًا، أو حتى تزوير في أوراق رسمية. جريمة لم يخترع لها اسم بعد، لأنها لم تحدث من قبل في مصر أو حتى في أي من بلاد العالم.» (٢٢)

ويساعد على قبول دلالة أن الفكرة هي البطل الرئيسي في الرواية أن الشخصيات - غير مسماة، ولكنها تستمد التسمية من صفتها أو وظيفتها الاجتماعية في الحياة. كما أن تسمية الشهيد باسم «مصري» لا تخلو أيضاً من دلالة رمزية. والصديق حين يستنكر هذه التسمية، ويظن من قبيل الدلع، يرد عليه قائلاً: "هل يعرف الفقراء أسماء الدلع....؟ قلت مصري مجازاً. أليس كل أبناء بلدنا اسمهم مصري؟" (٢٣)

كيف أعيش، أو، كيف أذهب إلى الاسكندرية. وتم ترحيلي إلى حلمية الزيتون وأكملت الرحلة، حتى وصلت إلى الوحدة الأساسية. " (٢١) حتى هذا الموقف المصري لا نجد الرواية تسهب في سرد أهم مواقف فيها - إنه بؤرة الحدث ومركز المأساة. إنه مشهد يذكرنا بما فعل أحمد شوقي في مسرحية «مجنون ليل» حين أبعد قيساً عن مسرح الأحداث في لحظة اللقاء الحاسم بين ابن عوف والمهدي وليلى. إن كلا المؤلفين لا يعمق - فنياً - لحظة الصراع على مستــــوى الحدث أو الشخصية. وهذا عيب فني.... أو عجز عن تعميق اللحظة الفاصلة في العمل الأدبي. ولسنا ندري ما سر تعمد غياب «مصري» في معظم مشاهد الفضاء الروائي في كل الفصول - مع أنه مركز الحركة وبؤرة الصراع؟! لقد أراد المؤلف أن يجسد فيه شخصية الغائب الحاضر.... أو المختفي الظاهر. لكن حتى لو أراد ذلك.... فإنه كان ينبغي أن يضيء معالم شخصية أكثر مما فعل، لكي تصبح الشخصية حية مقنعة واضحة المعالم.... لاسيما وأنها حاملة القضية الروائية.

وكما ظلم الكاتب شخصية مصري - فنياً - ظلم شخصية أبيه - الخفير، ولم يقدم ما يساعد على تنوير شخصيته بالقدر الكافي خاصة إزاء فقد وحيدته... وبيعه.... وموته.

* * *

٣-٣ الثالثة: الفكرة بطلاً.... والشخصية رمزاً: وضح من خلال عرض أحداث الرواية أن الشخصيات الست الراوية / المشاركة متوسطة

الهوامش

- (١) ألف ليلة وليلة
ط، المكتبة الحديثة، بيروت، د.ت.، ص ٨
- (٢) سيزا قاسم: بناء الرواية
ط، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣١
- (٣) انظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي
ط، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١١٨
- (٤) بناء الرواية، ص ١٣٢
- (٥) يوسف السباعي: إني راحلة
ط، الخانجي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٩
- (٦) المصدر السابق، ص ٢٢
- (٧) ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي: ترجمة جميل التكريتي - مراجعة حياة شرارة
ط، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٤٧
- (٨) النسخة المستخدمة ط. الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٩٤ ضمن الأعمال الكاملة - الجزء الرابع، ص ١٨٤ - ٣٣٧
- (٩) الحرب في بر مصر، ص ١٩٠ - ١٩١
- (١٠) خطأ نحوي والصواب «معفياً»
- (١١) الحرب في بر مصر، ص ٢٠٤
- (١٢) راجع: طه وادي: دراسات في نقد الرواية
ط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٥
- (١٣) الحرب في بر مصر، ص ٢٥٦
- (١٤) الرواية، ص ٢٨١
- (١٥) الرواية، ص ٢٨٩
- (١٦) الرواية، ص ٣٠٦
- (١٧) الرواية، ص ٣٢٦
- (١٨) الرواية، ص ٣٣١
- (١٩) الرواية، ص ٣٣٧
- (٢٠) الرواية، ص ٢٣٧
- (٢١) الرواية، ص ٢٧٠
- (٢٢) الرواية، ص ٣١١
- (٢٣) الرواية، ص ٢٤٩

ولا شك أن كون الفكرة بطلاً....
والشخصيات ذات أبعاد رمزية -
يتلاءم مع طبيعة رواية سياسية ذات
رؤية أيديولوجية حادة وواضحة
بالنسبة للواقع المعاصر. إن الجيل
الجديد من الروائيين العرب، يؤرقهم
الخوف على أوطانهم، ويعذبهم الشوق
إلى العدل والحرية والمساواة من أجل
غد أفضل للإنسان العربي.... الذي
ضحى ولا يزال يضحى، ولكن الحاضر
صعب.... ونخشى أن يكون المستقبل
أكثر صعوبة.

* * *

الرابعة والأخيرة: ثمة ظاهرة أخيرة
تتعلق بهذه الرواية... وبالكاتب.
وبغيرهما من الروائيين والكتاب، تلك
هي أن بعض الكتاب المعاصرين
يتساهلون في أمر «اللغة الأدبية»، لذلك
يخلو التركيب اللغوي من ومضة
بلاغية. إن الرواية نوع أدبي. والأدب
فن القول الجميل، لأن لغة الأدب يجب
أن تتجاوز مستوى الصحة والسلامة
إلى مستوى الحسن والجمال. إن
المضمون مهما كان نبيلًا، والفكرة مهما
كانت سامية، يظلان في حاجة ماسة إلى
لغة أدبية راقية على مستوى السرد
والحوار. الأدب هو اللغة.... واللغة هي
نحن لذلك يجب أن نحرص على جمال
اللغة بقدر حرصنا على مبدأ الالتزام،
لأن الالتزام بقضايا الواقع يفرض في
الوقت نفسه الالتزام بقضايا الفن
أيضاً.

الأداء الشعري

بيد
السرد الخبري

و

الوميض التساؤلي

بقلم: د. حسن البنداري

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ثمة قصائد عديدة في شعرنا المعاصر يطرح فيها أصحابها معاني بأسلوب «استفهامي» أو «تساؤلي» يسطع وسط الأداء الخبري، أو يتقدمه، أو يجيء متأخرا عنه. وقد يتخذ مكانه في الصياغة الكلية على نحو متناوب أو تبادلي: وهو في جميع الأحوال يعكس قدرا من «التوتر الحركي» الذي يكسب الصياغة الحيوية، ويمدّها بطاقة مؤثرة في نفس المتلقي، خاصة إذا كان هذا الأسلوب متجاوزا «المعنى الأصلي» الذي تواضعت عليه اللغة. وصار يؤدي «معاني أخرى تفهم من سياق التركيب، ومن القرائن والأدلة والإشارات الواردة فيه (١)». أي أننا سنتوقع معنى إضافيا للصيغة الاستفهامية يرتبط - بالطبع - بالموقف الشعوري المدرج تحت الأداء اللغوي.

على نحو «تبادلي» مع الوصف الخبري لأثر رحيل هذه الزوجة على حياته وحياته أولاده.

وفي إطار هذه الدلالة التجاوزية لصيغة الاستفهام، والحركة التبادلية بينها وبين الصيغة الخبرية - جاءت قصائد وأشعار تدعم ذلك وتقويه وتفيد معاني عديدة مثل «الحسرة» والشجن، والتمرد، والقلق العاصف، والاحتمالات، والتعنيف الذاتي. وعلى ذلك فإبراهيم ناجي في قصيدة «العودة» يوقف الرؤية الخبرية التي صاغ بها البيت الأول والشطر الأول من البيت الثاني (٥) - لي طرح هذا السؤال في الشطر الثاني منه:

..... كيف بالله رجعنا غرباء؟

لقد جاء هذا السؤال تعبيرا عن معنى يستنكر فيه إحساسه الأني بالغربة أمام هذه الدار (أو هذه الكعبة) التي كانت تعرفه جيدا، فقد شهدت «طوافه» حولها، «وصلاته» بها «وسجوده» فيها زمنا طويلا. لقد أوقف هذه الخبرية المجازية الدالة على قوة ارتباطه بتلك الدار وعمق وفائه لها - بتساؤله الانفعالي والمفاجيء، لا ليفيد المتلقي أنه يستفهم عن حاله التي وصل إليها بسبب افتراقه عن أحبها - وإنما «لإنشاء معنى جديد إضافي» (٦) وهو: تعجبه واستنكاره لإحساسه

وعلى هذا فإن «الصيغة الاستفهامية» قد تفيد معنى جديدا كتعظيم الشيء - مثالا - وإجلاله وإكباره على نحو ما تحقق في قول طرفه بن العبد الذي طرح استفهاما دالا على معنى متحرر من المعنى الحقيقي - عقب الصيغة الخبرية التي تعنى بامتداد ناقته الصبورة النشطة: (٢)

على مثلها أمضى إذا قال صاحبي
ألا ليتني أفديك منها وأفتدي
وجاشت إليه النفس خوفا وخالاً
مصابا ولو أمسى على غير مرصد
إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني
عنيت فلم أكسل ولم أتبلد
فقد دلت الصيغة في البيت الثالث على اعتزاز قومه بقدرته على مواجهة الصعوبات والمخاطر، وثقتهم بعدم توانيه عن إجابته عند الطلب. وقد تفيد الصيغة «التحسر» كما نرى في قول محمود سامي البارودي في رثاء زوجته (٣).

يا دهر فيم فجعتني بحليلة
كانت خلاصة عدتي وعتادي
إن كنت لم ترحم ضنائي لبعدها
أفلا رحمت من الأسى أولادي
فقد أراد الشاعر بالصيغة الاستفهامية في البيتين إظهار التحسر، ودعوة الناس إلى مشاركته الحزن والأسى على رحيل زوجته (٤) خاصة أن الصيغتين جاءتا

(١) د. حسن البنداري. علم المعاني الانجلو المصرية، ط (١) ١٩٩٠ م ص ٧١

(٢) ديوان طرفه بن العبد، تحقيق: د. علي الجندي، الانجلو المصرية ط (١) ١٩٥٨ م ص ٤٥

(٣) الأعلام الشنتمري. الشعراء الستة (مختار الشعر الجاهلي) بتحقيق: مصطفى السقا، البابي الحلبي بمصر ط

(٤) ١٩٧١ م ص ٣١٤ - ٣١٥

(٤) البارودي: ديوانه، تحقيق: محمود المنصوري. القاهرة ١/ ٣٨

(٥) د. عبدالعزيز عرفة: من بلاغة النظم العربي، عالم الكتب، بيروت ١٩٨٤ م ص ١٠٨.

(٦) إبراهيم ناجي - ديوانه. دار العودة، بيروت ١٩٨٠ م ص ١٣. وهذا الشطر، ضمن بيتيه:

هذه الكعبة كئاسا طائفها

والمصلين صباحا ومساء

كم سجدنا وعيدنا الحسن فيها

كيف بالله رجعنا غرباء

بالغربة والضياع في حضرة مكان كان مسكونا بتلك الحبيبة. وهذا يعني أن سياق هذا التعبير هو الذي أضيف على التساؤل «شعاعا يتلون بلونه، ويتزيا بزيه» (٧)

وقد استبد بالشاعر إحساس عارم ضد هذا التجاهل «المجازي» الذي قابلته به هذه الدار في الأبيات (٣ - ٥) من هذه القصيدة (٨):

دار أحلامي وحبي لقيننا
في جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهي كانت إن رأنا
يضحك النور إلينا من بعيد

رفرف القلب بجنبى كالذبيح
وأنا أهتف يا قلب اتئد
فتساءل قائلاً (لم عدنا؟) ضمن البيت
السادس على لسان الدمع والماضي الجريح (٩):

فيجيب الدمع والماضي الجريح
لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد
وهو سؤال احتجاجي على عودته إلى
مكان يتنكر له ويتجاهله

ويبدو أن الشاعر قد أراد لهذا الاحتجاج أن يتواصل بغرض تعميق الإحساس بعدم جدوى البقاء، فجعل كلا من «الدمع» و«الماضي» يحمله مسؤولية العودة وحده. وذلك في البيتين (٧، ٨) (١٠).

لم عدنا؟ أو لم تطو الغرام
وفرغنا من حنين وألم؟
ورضينا بسكون وسلام
وانتهينا لفراغ كالعدم؟
فلم تكن هذه العودة من منظور

شاهديه إلا خرقا لاتفاق، وتراجعا عن قرار سبق الشاعر أن اتخذ، وأشهد عليه حواسه المنظورة وغير المنظورة - وهو «التسليم التام بموت حبه، وتلاشى غرامه القديم». ولذلك ينتفى الداعي إلى تذكر هذا الحب، كما ينتفى المسوغ لاستحضار المحبوب الذي كان يشغل هذه الدار التي أدركت حواسه تنكرها وتجاهلها له. ومن ثم يكون من الطبيعي الآن أن تنداح في قلب الشاعر عواصف «غضب» عنيف يخالطها «استنكار» حاد، عبر عنها الشاعر بصيغة التساؤل الاستفزازي.

ويلاحظ أن الشاعر نوع هذا التساؤل ليحقق المزيد من الإثارة أو الاستفزاز لنفس المتلقي، وليكشف عن مدى استجابته لعواصف الغضب والاستنكار، فقد كرر السؤال (لم عدنا؟) في بداية البيت السابع، بعد أن أورده في حشو الشطر الثاني من البيت السادس. وكما نرى فإن التساؤل في الموضعين عن شيء واحد محدد وهو «السؤال عن علة العودة» التي ما كان ينبغي أن تتم في الأصل، وفي هذا التكرار تقوية وتزكية لهذا المعنى.

ولكن الشاعر مالبث أن طرح سؤالاً ثانياً - ابتداء من حشو البيت السابع، وحتى نهاية البيت الثامن - يستفهم به عن أكثر من أمر، ليكون الاستفهام حينئذ «تعددياً»، لأنه يستفهم عن أربعة أحوال متوالية هي: «طي الغرام»، و«الفراغ من مشاعر الحنين المؤلم»، و«الرضا في سكون بالأمر الواقع»، و«الوصول إلى مرحلة الإحساس بالفراغ الموحش الخالي

(٧) علم المعاني ص ٧٢

(٨) د. بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد. دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩ م ص ١٠١

(٩) ديوان ناجي ص ١٣

(١٠) السابق ص ١٣

السطر الأول، دالاً به على ضرورة إعادة النظر، وإدانة التفكير في موقفه الوجداني الذي بنيت عليه القصيدة، ومريداً به في نفس الوقت - وقف «التيار الاستسلامي» الذي جعله خاضعاً لهذا القصر الذي لا يتعدى كونه طلالاً أو أثراً غير مفيد.. وهذا يعني أن قناعته بما كان يعتقد أنه أصبح قابلاً للفحص والنظر والمراجعة. ولذا جاءت صيغة الاستفهام الأولى (إلى متى..) عقب الحرف الاستدراكي لتؤكد شكوكه وضعف اعتقاده بما كان يراه جديراً بتواصل المعاناة واستمرارها، خاصة أن هذه الصيغة قد بينت - في إطار جملتها الطويلة - عدم جدوى قصر النداء على هذا الطلل، فندأؤه الذي يوحي بارتباطه بمن كان يقطن هذا القصر - ليس إلا مجرد صدى في واد لا يسمعه غيره.

وقد عززت هذا المعنى المتراجع - الصيغة الثانية (وهل تلوح الشمس..) بجملتها الطويلة التي تنتهي بها القصيدة لأنها تدل على معنى إضافي فني هو «الاستبعاد» الذي يعني «عدم توقع المستبعد ما يتعلق به» (١٣) كما أنها تفيد إحساس الشاعر بحتمية الفقد، فإذا كان من الأمور المستبعدة أن تظهر الشمس في الليل المظلم - فإن حبيبته التي كانت تقطن القصر - لن تعود إليه، ومن ثم فإن الانتظار غير مفيد، إلا إذا أمكن للحياة أن تدبّ في الأموات فينهضون من قبورهم. وهذا يعني أن الشعر قد قرّره على رفض الخضوع والاستسلام لهذه التجربة بقلب متجاوز، ووجدان مغاير

من الحياة» - مريداً بهذا التعدد «التأكيد على عمق إحساسه بالقهر»، و«تصعيد» إحساس المشاركة لدى المتلقي. ثم يعمد الشاعر إلى الصياغة الخيرية فالطلبية على نهج تبادلي في باقي القصيدة (١١).

ويتمثل «التمرد» في قصيدة حامد طاهر «الرحلة إلى القصر المهجور» التي سلم فيها بحتمية اختفاء «نجمة المساء» رمزا لإقراره باستحالة عودة الحركة إلى القصر لاستحالة وجود الحبيبة به الآن وفي المستقبل. فقد استجاب لصوت داخلي بمراجعة موقفه من هذا القصر الذي لا يعدو أن يكون «طلالاً» غير واعد بشيء، خاصة أن نفسه قد امتلأت بمشاعر التمرد عليه. فهو أولاً وأخيراً مجرد طلل مهما احتوى من ذكريات باهرة جميلة. وقد استدعت هذه المراجعة النفسية «صيغة طلبية استفهامية» تلائم مشاعره الثائرة، وتزيدنا معرفة بموقفه من هذه التجربة. فقال: (١٢)

لكن.. إلى متى يظل هكذا بلا قرار
ندأؤك الذي يعانق الصدى؟
وهل تلوح الشمس في المساء مرتين؟
لكي تعيش خلف وهم قلبك العنيد
منتظراً أن يرفع الموتى رؤوسهم،
وأن تصافح الأحياء من جديد؟
فكما نرى نجد أن هذه الصيغة الطلبية المتمثلة في أداتى الاستفهام «متى» في السطر الأول و«هل...» في السطر الثالث وما يتعلق بهما من معان قد استفهم عنها - نجد هذه الصيغة قد أتت استجابة للمراجعة النفسية التي بدأها الشاعر بالحرف الاستدراكي «لكن» في مستهل

(١١) السابق ص ١٤

(١٢) السابق صفحات ١٣، ١٤، ١٥، الأبيات (٩ - ٢٩)، حيث يتم فيها التبادل بين صيغتين تبادلاً يكشف عما يكمن في كل صيغة.

(١٣) ديوان حامد طاهر. القاهرة ١٩٨٤ م حد ١٧١

رمت بك الريح فيها والرياح لها
مهابط ولها أيضا معابرها
ليبين بها أنه لم تكن له إرادة في اختيار
العيش في هذه الحياة الزائفة. ولكن من
حسن حظه أن بقاءه فيها غير خالـد،
فسرعان ما يرغم على تركها كما أرغم على
المجيء إليها، ولكن عليه رغم ذلك واجب
المشاركة والتفاعل. وإذا كان هذا موقفه
الذي ينبغي أن يتخذ، وأن يحتذى — فإن
الواقع يظهر القاطنين فيها غير مدركين
لحقيقة ما يعتنقه. ولذلك تنطلق من
«التجمع الشعوري» دفقة أخرى متسائلة
توجه إليهم العتاب واللوم، فيقول (١٧):

مالي أراهم كأنى لا أرى لهم
حسا ولي لهم كأس وسامرها؟
فالصيغة عتابية في إطار استفهامي،
تعاتبهم على هروبهم من «تأمل» هذه
الحقيقة، وتلومهم على ضعف مشاركتهم
وقلة تفاعلهم، ونذرة أكراثهم بما يحدث
في الوطن من مغيرات سريعة تتصل
بالسـلم والحرب. وحين احتاج الأمر إلى
تعليل وصفي لحالهم عمد إلى الصيغة
الخبرية. وذلك في الأبيات (٤ - ١١)، التي
رصد فيها صور التخاذل، واللامبالاة،
والعدوانية (١٨)، التي أضافت إلى
«التجمع الشعوري» مزيدا من القوة،
فاندفعت منه دفقة تساؤلية ثالثة حملها
البيت الثاني عشر (١٩):

ماذا جنى الورد كيما يحرقوه وما
جنت حدائقه أو قال طائرها؟

وقد تنشط الأسئلة الاحتجاجية بداخل
الشاعر نشاطا عارما فيعمد إلى استهلال
القصيد بالصيغة الاستفهامية الدالة على
موقف بعينه، كما نرى في قصيدة
«العاشق والزمن الملتهب» (١٤) للشاعر
الكويتي «محمد الفايز» التي عمد فيها من
خلال التبادل الصيغي إلى طرح «إحساس
بالقلق العاصف» يقول (١٥):
ماذا ستفقد منها لو تغادرها؟

وما طراوتها لولا جأذرها؟
إن البدء بالتساؤل الثنائي في الشطرين
— يعكس «تجمعا لمشاعر متزاحمة»
تختص بموقف الشاعر من الحياة،
وتتعلق بوجوده في الدنيا. وهو تجمع
ليس بالغريب على من يخلص التأمل،
ويصدق النظر العميق. ومن منا لم تؤرقه
الأسئلة الملحة عن سبب وجوده،
ومستقبله، ومصيره المحتوم، وغير ذلك
من الأسئلة الباحثة دائما عن إجابات
مقنعة قد نحصل عليها فنتخلص من
أرقنا، وربما تنتهي حياتنا دون إجابة
مقنعة. ولذلك — في الحالة الأخيرة — تنشط
مشاعر الاحتجاج التساؤلي، دليلا على
تمكن القلق واستبداد الأرق بنا.

وفي ضوء هذا عمد محمد الفايز في
استهلاله إلى طرح تساؤله على نفسه —
الذي «يتعلق بما يفقده» من الحياة إذا
غادرها، «ويتصل بما تحفل» به الحياة
من زيف. وقد علل لتساؤله الثنائي في
البيت الثاني تعليلا حكاثيا وظف له

(١٤) علم المعاني ص ٧٤

(١٥) محمد الفايز مجلة الدوحة القطرية ١٢٦ يونيو ١٩٨٦ م ص ٨٣

(١٦) السابق ص ٨٣

(١٧) السابق ص ٨٣

(١٨) السابق ص ٨٣

(١٩) السابق ص ٨٣

الاحتمالات» التي تنشأ عادة عن التحوار النفسي مع ظواهر الوجود المرئي. يقول الشاعر (٢٤).

من أين جاءت
هذه السيدة؟

ألم يصح في وجهها عازل؟

ألم تخف من ريحنا الباردة؟

فقد دعاه «التجمع الشعوري» إلى تقديم القصيدة بأسئلة ثلاثة متنوعة: فثمة سؤال عن «المكان» الذي أقبلت منه هذه السيدة، وثان: عن مدى «تقبل وجودها» والموافقة على حلولها في حياتهم، وثالث عن مدى «صلابتها» أمام حالة الجمود أو التبدل التي واجهها.

وإذا كان هذا «التنوع الاستفهامي» صدى «للتجمع الشعوري» — فإن هذا التنوع قد شكل إحساسا نشطا في نفوسنا يدعو إلى التعرف على هوية هذه السيدة ودلالة وجودها، وذلك بصياغة تتوافق مع دعوة هذا الإحساس النشط، بحيث تكون مفسرة لوجودها، وكاشفة عن حقيقتها، ومن ثم جاء قول الشاعر في السطور (٥ - ١٥) (٢٥).

نشهد أنا ما رأينا هوى.

مثل هواها.

قيل ألقت بها.

قبيلة، ألقت بها مركب مطاردة

أو قيل ألقت بها سحابة خفيفة صاعدة

يقال أو قيل ولكنها

أشاعت الفوضى.

كما تشتهي

ليدين بها الشاعر الجناة الذين مارسوا «العدوان» على كل ما هو جميل وبديع، فلم تسلم من عدوانهم الحقائق والورود، الرامزة للجمال والصفاء. ومما جعل لهذه الدفقة قوتها المؤثرة. أنها جاءت ثنائية كما نرى بالأداتين (ماذا) و (ما). ثم يختم الشاعر قصيدته بالأبيات (١٣ - ١٥) (٢٠): مراوحا بين الصيغة الطلبية في البيت التالي:

يا راجما بيت سلمى في قذائفه

وناسفا دور جارات تجاورها
والصيغة الخبرية التي غنيت برصد «عزوف» العالم المتحضر المعاصر عن الحروب والتعصب، «والنفرة» لإشغال المنطقة العربية بالصراعات والحروب (٢١):

تجاوز العالم الأتى رواسبكم
وشبها فيكم حربا يحاصرها
والفكر للناس تشذيب لما تركت

رواسب ومفاهيم يعاصرها
وتتفق قصيدة (سيدة الفوضى)
للشاعر «علي جعفر العلاق» مع القصيدة السابقة، في أنها تبدأ بصيغة طلبية متسائلة، تصدر عن «تجمع شعوري» بنفس الشاعر، حافل بالقلق والتوتر، مما جعل بعض نقاد هذه القصيدة يصفها بأنها «قصيدة الأسئلة والحيرة» (٢٢)، التي تتأسس على تجربة «ذات في حالة حوار شعري مع الوجود» (٢٣)، ويعزز ذلك توظيف الصيغة الخبرية على نحو تبادلي مع الطلبية، يدل على «حركية

(٢٠) السابق ص ٨٣

(٢١) السابق ص ٨٣

(٢٢) السابق ص ٨٣

(٢٣) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط (١) ١٩٨٩ ص ١١٠.

(٢٤) علي جعفر العلاق السابق ص ١٠٠

(٢٥) السابق ص ١١٠ - ١١١

وأجرت الريح كما تشتهي
وأيقظت قطعاننا كلها.
وأشعلتنا دفعة واحدة.

فالصيغة المتوافقة مع إحساسنا هي «الخبرية» التي تشكلت من معارف نوعية بعضها يتعلق باعتراف جماعي بحب هذه السيدة، وبعضها الثاني يتصل بعدم الحاجة إلى معرفة المكان الذي أتت منه، وبعضها الثالث يعنى بصور التغيير التي نشأت عن وجودها. وهي صور حركية تحريرية. أيقظت المشاعر النائمة، ونبهت القلوب الخافية. ودفعتنا في الوقت نفسه إلى البحث في حقيقة هذه السيدة وما ترمز إليه من قيم وما تحمله إلينا من دلالات مختلفة: «هل هي امرأة أم ثورة أم حالة شعورية أم تجربة ميتافيزيقية؟» (٢٦). من الصعب الأخذ بدلالة واحدة من هذه الدلالات. ولكن من اليسر في المقابل بل أن نقول: إن هذه الدلالات المختلفة تعادل ما يثيره الشاعر في قصيدته من احتمالات هادفة مقصودة، ذلك أنه «يصنع منها يقينه الفني (٢٧)» الذي «يسكن الخواص والوجدان معا (٢٨)». وقد انعكست هذه الاحتمالات على «التجمع الشعوري» المتوتر لدى الشاعر، فاندفق تساؤل أخير صاغة الشاعر قائلاً يعبر به عن صوت خارج عن نطاق الشاعر وجماعته، ربما كان هاتفاً داخلياً، ولعله صوت مراقب مكترث رأى أن هذه السيدة الزائرة قد فشلت في مهمتها: يتساءل الصوت:

— من أين جاءت تكلم السيدة؟

إذ السؤال على هذا النحو الذي

يستهدف — مرة أخرى — التعرف على مكانها الأصلي — يوحى بفشلها، وتحولها دون وعد بالعودة، فقد — قالت وداعاً. ومن غير التفات إلى الحالة التي مازالت باقية.

— ثم لم تلتفت لريحنا المهمومة الباردة. لتكون هذه النهاية الخبرية بمثابة دعم للمعنى الذي أوحى به الصيغة التساؤلية الأخيرة وهو تبديد الاحتمال ومثول اليقين بفشل المحاولة التي قامت بها هذه السيدة.

وقد يعمد الشعراء إلى محاسبة الذات وتعنيفها وصب أحاسيس اللوم والعتاب عليها من خلال جدلية الإخبار والتساؤل. كما نرى في قصيدة «خمسون (٢٩)» للشاعر السعودي «غازي عبدالرحمن القصيبي»، الذي يبدأها بسرد خبري ذاتي يتحدث به إلى نفسه يراجع معها «استمرار» معاناته التي تتجسد في «حركة واسعة» لاتحدها حدود، ولا تعترضها سدود.

يقول في الأبيات (١ - ٤) (٣٠):

خمسون تدفعك الرؤيا فتندفع
رفقا بقلبك كاد القلب ينزع
من الفيافي التي أبارها عطش
إلى البحار التي شطآنها وجع
وأنت في أذرع الأعصار متكئة
على الرياح فما ترسو.. ولا تقع
خمسون ما بلغ الساري ضحى غده
ولا الغيوم التي تخفيه تنقشع
ففي هذه الأبيات يعني الشاعر بمخاطبة ذاته «بسردي خبري وصفي»

(٢٦) السابق ص ١١٠ - ١١١

(٢٧) السابق ص ١١١

(٢٨) السابق ص ١١١

(٢٩) السابق ص ١١٠

(٣٠) غازي القصيبي: مجلة ابداع المصرية، مارس / إبريل ١٩٩٠ ص ٣٣

لحركتها الواسعة يتضمن محاسبة لها لا تخلو من «اللوم والعتاب» أو «التعنيف الذاتي» لفقد السيطرة على نفسه، فتركها تتطرف في طموحها دون مراعاة لطاقتها المحدودة. وهذا التعنيف ليس سوى حديث خاص أو مفاجأة نفسية -INTER IOR MONOLOGUE هدفها الإفضاء أو البوح بما يتردد في نفسه تجاه الحركة الواسعة الطموحة.. ولكن الشاعر ما لبث أن عمد إلى توظيف «الصيغة الطلبية الاستفهامية» في البيتين (٥ - ٦) توظيفاً فنياً فيقول (٣١):

أما تعبت؟ فإن القوم قد تعبوا
ألا رجعت؟ فإن القوم قد رجعوا
هلا استرحت؟ فأقران الصبا هدأوا
هلا غفوت؟ فأنضاء السرى هجعوا
باعتبار أن هذه الصيغة التي تكررت أربع مرات صدى لإحساسه الغاضب، لأنه قد حمل نفسه بأثقال تفوق طاقتها وقدرتها، وباعتبار أن الصيغ الأربع قد جاءت معللة مفسرة لتوحي الصيغ من ثم باحتجاج مكرر يتوافق في شدته مع الإحساس الغاضب الذي امتلأت به نفسه، فالصيغة (أما تعبت؟) معقبة بأن غيره ممن كانوا يجارونه في طموحه قد أصابهم التعب والوهن، فتدل الصيغة وتفسرها على عتاب عال النبرة.. وصيغة

(ألا رجعت؟) الداعية إلى إبطاء الحركة الطامحة، عللها الشاعر بعودة هؤلاء الذين جربوا مغادرة الوطن فترة من الزمان سعياً وراء تحقيق مجد شخصي أو عام - ليراجعوا نفوسهم في قرار المغادرة والرحيل، فكانت جملة (فإن القوم قد رجعوا) السردية الخبرية - متوافقة مع تلك المراجعة الذاتية. ولم تكن صيغة (هلا استرحت؟) - المعللة بجملة ذات سرد خبري (فأقران الصبا هدأوا)، وصيغة (هلا غفوت؟) - المفسرة بالجملة السردية الخبرية (فأنضاء السرى هجعوا) - إلا معادلاً لغوياً لتوتر نفسي تمكن من الشاعر، يدل على «مشاعر ضجرة، وأحاسيس ملولة» من مواصلة السير في «طريق» يغص بصور رديئة ترقسّم فيها الصراعات والمعارك والقلاقل، ويعلوها متابعات نشطة لحالات الصعود والهبوط والصعود.. المتعلقة بذات الشاعر، وبذوات غيره (٣٢)، خاصة أنه أخيراً يصغي إلى صوت يناديه، محبباً إلى نفسه، ويدعوه إلى ارتياد «طريق آخر» يطمع في نيل ما يحفل به من اطمئنان دائم، وصفاء متواصل، وسعادة خالدة (٣٣)

أتخمت من زهرة الدنيا وزخرفها
ولم يعد بسوى أخراك لي طمع

(٣١) السابق ص ٣١

(٣٢) السابق صفحات: ٣١، ٣٢، ٣٣، الأبيات (٧ - ٢٩)

(٣٣) السابق ص ٣٣

الشعر والكذب

في نظرية الأدب العربي (١)

تأليف: ريناته يعقوبي

● جامعة ساربروكن بألمانيا

ترجمة: د. محمد فؤاد نغاع

● كلية التربية الأساسية

بالكويت

اتهم الشعراء بالكذب مألوف في الأدب الأوروبي منذ العهد القديم. فالشعر يقف في تناقض مع الحقيقة والصدق، ويبدو للحكم الأخلاقي بلا قيمة، إذا لم يكن مضرًا، ولكن «الكذب الشعري» فهم بالمعنى الحيادي أو حتى الإيجابي أيضًا. ويقف الشعر تجاه الواقع على أنه عالم مخلوق من تخيل الفنان. لذا فإن المقياس الأخلاقي يفقد سريان مفعوله في الشعر، وتستطيع الضوابط الجمالية فقط أن تحدد قيمتها. ونقابيل في الأدب الإسلامي الموقفين تجاه الشعر، أي موقف الأخلاقيين وموقف الجمالين، حيث وجد الكذب الشعري، ونوقش مبكرًا بوصفه قضية نقدية. وسنثبت لدى تعقب هذه المناقشة ومن خلال المدونات العربية في العصر الوسيط أن وجهة النظر الجمالية تغلبت على الأخلاقية في الثقافة الإسلامية، كما في الأوروبية.

وهذه الحقيقة ليست طبيعية تماما، عندما يتأمل المرء في حكم القرآن الكريم الذي تعرض للشعر بالقول المبكر والأهم في الوقت نفسه، حيث قال تعالى: «والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وذكروا الله كثيرا، وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون» (٢). فالهجوم القرآني على الشعراء يتعلق بزمان معني كما نعلم. فقد كان الشعر الجاهلي قديما التعبير الأكثر أهمية للتصورات الوثنية التي كافحها النبي (ص). وكان علاوة على ذلك الوسيلة المألوفة لنشر التنازعات على الملأ. وكان النبي (ص) عرضة لأبيات الهجاء من خصومه في كفاحه للاعتراف به، ويضاف دافع ثالث هو ادعاء المشركين أنه شاعر، وقد رد على هذا الاتهام في مواضع عدة في القرآن الكريم، وحتى في هذه الآيات الكريمة، ولكن بطريقة غير مباشرة. وعندما يصرح بأن الشعراء كذابون فإنه يؤكد على طبيعة صدق القرآن الكريم.

ونجد تفسيراً تاريخياً في هذا المعنى في تفاسير القرآن الكريم أيضاً، حيث يُذكر الشعراء الذين أصابهم اللوم ويكشف عن أسماء قسم منهم. ويفهم المرء من التفسير العام للآيات الكريمة أن الحكم المذكور موجه ضد الشعراء المشركين، وأنه يستثني المسلمين المؤمنين، كما يرى في الآيات المذكورة إنذاراً ضد إساءة استعمال الفن الشعري (٣). ويبرز البيضاوي في تفسيره دافعا آخر، وهو بيان الاختلاف بين القرآن والشعر (٤). وتعد الكلمات حول الشعراء دليلاً على الإعجاز، وهذا ما نجده في كتاب إعجاز القرآن (٥) للباقلاني أيضاً. ويلاحظ ميل للتلطيف في كتاب إعجاز القرآن في

الحديث النبوي الشريف حيث يبدو موقف النبي (ص) تجاه الشعر إيجابياً بالكامل (٦). ونجد في هذا السياق إلى جانب التبرير التربوي للشعر الذي يتضمن حكمة حسب أحد أحاديث الرسول (ص) القول الآتي: «لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحا حتى يريه خير له من أن يمتلىء شعرا» (٧). ويفسر هذا الحكم تفسيراً محدداً بأنه يسري على من يبالغ في الاشتغال بالشعر الذي يصرف الإنسان عن الله ودراسة القرآن. وعلى الرغم من التفسير المخفف فإن الحديث يظهر أن النقد القرآني للشعراء لم يبق تماماً دون تأثير، وخاصة في دوائر علماء الدين والمسلمين الملتزمين الذين تأثروا من خلال تحفظهم تجاه الفن الشعري. وهذا غولد تسيهر يأتي بشواهد على الموقف الرفض من عصر صدر الإسلام، ولكنه يلاحظ أنه قلما نُقِدَ في التطبيق العام (٨). ويستنتج من أقصوصة الفرزدق الذي افتخر بأبيات شعرية بفجوره، والذي امتن غضب سليمان بن عبد الملك عليه، ولجام من العقوبة بالإشارة إلى آيات القرآن الكريم وحول الشعراء الذين يقولون ما لا يفعلون، أن الآيات المذكورة استقبلت استقبالا متسامحا في بلاد الأمويين (٩). ويسوق Bonebakker «بونيباكر» في مقدمته لطبعة كتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر الأقصوصة نفسها للدلالة على أن المرء كان على علم بمعنى الآيات القرآنية المذكورة في العصر الإسلامي المبكر (١٠). إن نهاية الأقصوصة التي رصدت رد فعل سليمان الذي ضحك من جواب الفرزدق توضح أنه يجب أن نتعامل مع عدة قصص من المدونات الأدبية التي تتضمن جوابا حاضر البديهة أو خاطرا لطيفا للخلاص من حالة صعوبة. وتبين شهادة المصادر التي استخدمناها

تناقض التأثير العميق للآيات القرآنية الكريمة في فكر المسلمين، ولكن تأثيرها في المصادر الأدبية المختصة قدر تقديرها عاليا في بعض الأحيان (١١). ونجد موقفا مفصلا يتبناه «فون غرونباوم» في مقاله:

"Ideologie musulmane et esthetique arabe"

حيث يرى أن الآيات المذكورة سدت الطريق دائما أمام علم جمال الأدب الإسلامي النوعي. وهذا ما تضمن نتيجتين متعاقبتين، الأولى إنكار كيان حقيقة شعرية إلى جانب حقيقة الحياة، والثانية الاعتراف بالمقياس الأخلاقي على أنه الوحيد الملزم لتقدير الأعمال الفنية. وينتج عن ذلك حسب فون غرونباوم أن كل عمل خلاق للفنان في معنى الاختلاق الذاتي يجب أن ينظر إليه من أول الأول على أنه مشكل، إن لم ينظر إليه على أنه في تناقض مع تعاليم الإسلام (١٢). ويقف تفسير الآيات الكريمة وفقا للعقيدة الإسلامية، ويحاول المؤلف نفسه في مواضع أخرى (١٣) أن يبين مميزات محددة للأدب العربي من خلال فكر الإسلام؛ أو أن يضعها في صلة بهذا. وأريد بهذا السياق أن أطرح السؤال عن تأثير العقيدة الإسلامية في البواعث الخلاقة للشعراء أو عن العلاقة بين العقيدة والشعر عامة جانبا، وأن اهتم بالسؤال الذي يقول: إلى أي حد كان نقد النبي (ص) الأخلاقي للنظرية الأدبية الإسلامية مهما؟.

إن النصوص التي أوردتها حول قضية الكذب الشعري تنحدر من القرن التاسع إلى الحادي عشر، أي من مرحلة تكون فيها علم الجمال الأدبي العربي. وهناك سؤالان يفترقان في المداولة، وقد تمت معالجتهما معالجة منفصلة دائما عند العلماء المسلمين، ويختص الأول بمعنى الحقيقة في الشعر بشكل عام، وبمهمة الشاعر وعمّا إذا كان

يتوجب عليه أن يعلن حقيقة أو حقائق؟ وبناء على ذلك يمكن أن يعد محتوى الحقيقة في أبياتهم الشعرية مقياسا للحكم. وهذا يقود إلى حوار بين وجهتي النظر الأخلاقية والجمالية، حيث يتم تناول العلاقة بين الدين والشعر فيه أيضا. وفيما يتعلق بالسؤال الثاني فإنه لا أهمية لوجهة النظر الأخلاقية. فالحقيقة والكذب ينظر إليهما على أنهم عوامل فنية، ويبحثان في دورهما الجمالي للقصيدة. وليس مستعدا هنا أن يساهم التقدير الأخلاقي في هذا النقاش إسهاما خفيا.

ولا يُشكُّ في أن السؤال عن محتوى الحقيقة في الشعر قاد إلى اختلاف الرأي، وهذا يستنتج من التردد الذي يشرح الموضوع فيه. ولكن يبدو أن الكلمات المؤيدة للحقيقة لا تنحدر من دوائر الأدباء لأنه يسود في الكتابات التي تعالج نظرية الأدب المفهوم الوحيد بأن الشعراء ليسوا ملتزمين بالحقيقة أو الصدق. يقول قدامة بن جعفر (ت ٩٢٢) بلا لبس أو غموض: «لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني - كائنا ما كان - أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن يطالب بأن لا ينسخ ما قاله في وقت آخر» (١٤). ويفهم من الصياغة أنه يتساوى محتوى الحقيقة ومحتوى أي قول شعري في التقدير، ويسوق قدامة هذه الآراء في مكان آخر بشكل أوضح قائلا: «وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة والضعفة، والرفق والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضية وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة. ومما يجب تقديمه أيضا أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئا وصفا

من العصر الجاهلي، تلك النماذج التي كان يجب أن ترفض لأن أصحابها مشركون. ويذكر أخيرا الشعراء الذين هاجموا النبي (ص) بأبيات هجائية، وكان يتوجب على ضوء الناحية الدينية أن يرفضوا، ولكنه يقول حرفيا: «والدين بمعزل عن الشعر» (٢١)، وهذه الجملة تتضمن النتيجة الحتمية الأخيرة للرأي الجمالي، التي كانت ممكنة لمسلم في القرون الوسطى. وفي هذا الشكل المتطرف قلما كان معترفا بهذه النتيجة، ولكن في جوهرها، أي المطالبة باستقلالية الشعر، كانت مطابقة مع الآراء المقتبسة حتى الآن.

وحسب نصوصنا لم يؤثر الهجوم القرآني على الشعراء في نظرية الشعر العربي، وهناك دليل آخر لهذه النتيجة النهائية هو أن الآيات الأنفة الذكر لم تقتبس لدى الحديث عن الكذب الشعري على الرغم من الميل إلى الاقتباس من القرآن الكريم في الأدب العربي. لقد دهش «بونياكر» - بالنظر إلى قدامة - بسبب وجود هذه الشواهد الإغريقية للكذب في فن الشعر العربي بدلا من الاعتماد على الآيات القرآنية ونفوذها. وحسب تفسيره فإن قدامة وآخرين مثل الفارابي وإسحاق بن إبراهيم تبنا نظريات غريبة في مثل هذه الكمية، ولم يكن ببالهم أن يعتمدوا على القرآن أو الأدب التفسيري للتحليل (٢٢). ويبدو التفسير الصحيح لي أن الآيات القرآنية لم ينظر إليها على أنها قول تعريفي للشعر، وإنما عدت إنذارا ضد إساءة استعمال الشعر أو تقديره المبالغ فيه. ويضاف إلى ذلك أن علماء آخرين لم يقيموا علاقة بين الكذب الشعري والحكم القرآني. وإن كتاب الباقلاني (ت ١٠١٣) حول الإعجاز حيث ربط فيه بين الاهتمامات الدينية والجمالية الأدبية شاهد جيد على

حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذمنا حسنا أيضا، غير منكر عليه ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندي دليل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها» (١٥). ويشكل الاقتناع الناقص أو الصدق فائدة لأنهما لا يمنعان الشاعر لدى ممارسة فنه، «لأن الشعر - حسب قدامة أيضا - إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقال» (١٦).

إن قدامة بن جعفر ينتمي إلى المؤلفين القلائل الذين يؤسسون نظريتهم تأسيسا منطقيا. ويذكر ابن رشيق (ت ١٠٧١) في كتابه المبكر «العمدة» الذي عالج فيه الشعر في سياق وصف الفن الشعري أن «من فضائله أن الكذب - الذي اجتمع الناس على قبحه - حسن فيه» (١٧). ولاحقا تساق رواية تعود إلى عصر النبي (ص) ويتعلق الأمر لدى ذلك بتأكيد البراءة التقليدي، الذي يخص إحدى قصائد الاعتذار (١٨).

وللشعر عند ابن رشيق قوانينه الخاصة، ولا تتعلق المطالب الأخلاقية فيه. وهذه الرؤية تحصر بصيغة قوية التعبير في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت ١٠٠٥)، حيث ذكر أنه «يراد من الشاعر حُسن الكلام والصدق يُراد من الأنبياء» (١٩).

وحول علاقة الشعر بالدين الإسلامي التي تخص هذا السياق وصلنا رأي واضح، ففي كتابه حول الدفاع عن الشاعر المتنبي يعالج العالم القاضي الجرجاني (ت ٩٧٦) السؤال، عما إذا يحكم على قيمة الأعمال الشعرية حسب العقائد الدينية لمؤلفيها. ومن ثم يسعى إلى الإشارة إلى مجموعة أسماء مشهورة من الماضي الإسلامي لبيان أن المرء لم يضع الاعتقاد الصادق كشاعر على أنه مصداق لأبياته الشعرية. ثم يحيل إلى نماذج كبيرة

فلولا الريحُ أسمعَ أهلَ حجرٍ
صليلَ البيضِ تُقرعُ بالذكورِ
 فيبين مكانَ حجرٍ وموضعَ المعركةِ
 يستغرقُ السفرَ أياماً عدةً، وكما لاحظ
 الحصري في تعليقه فإنه نشأ معنى جديد
 طريف في هذا البيت بسبب الكذب (٢٧).
 ولكن الموقف من المبالغة لم يكن إيجابياً
 دون حد. ونجد حول هذا السؤال آراء
 واضحة خاصة في علم الشعر عند
 قدامة (٢٨). فهو يذكر مبدئين للأسلوب،
 ولكل منهما أنصاره: الغلو والاقتصار على
 الحد الأوسط. ويقتبس في هذا السياق لأول
 مرة جملة نادراً ما نفتقدها منذ الآن لدى
 الحديث عن الغلو، وهي: «أحسن الشعر
 أكذبه». ويؤيد قدامة هذه الرؤية، ويقابل
 الاعتراضات المحتملة من قبل النقاد بهذه
 الكلمات قائلاً: «وكذلك يرى فلاسفة
 اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم. ومن
 أنكر على مهلهل والنمر وأبي نواس المقدم
 ذكره، فهو مخطيء، لأنهم وغيرهم — فمن
 ذهب إلى الغلو — إنما أرادوا به المبالغة، وكل
 فريق إذاً أتى من المبالغة والغلو بما يخرج
 عن الموجود ويدخل في باب المَعْدوم، فإنما
 يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت». فلا
 شك أن هناك حدوداً لخيال الشاعر. وهذا
 ما نجده في تحديد قدامة في موضع متأخر
 من كتابه عند الحديث عن عيوب المعاني
 ومجال استعمال الغلو، حيث يقول: «الغلو
 إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون
 عليه، وليس خارجاً عن طبعه إلى ما لا
 يجوز أن يقع له» (٢٩). وللإيضاح فإن
 البيت المقتبس سابقاً للمهلهل يفيد هنا أن
 المبالغة مسموح بها لأن ضجيج المعركة
 يملك في ذاته صفة قوة الصوت.. وبالمقابل
 فليس مشروعاً أن يتمنى أبو نواس
 (ت ٨٠٣) في المديح قائلاً: (نقد الشعر
 لقدامة ص ٢١٣).

ذلك. والباقلاني يعالج — مثل قدامة — الكذب
 الشعري، وهذا يعني المبالغة دون أن يجلبها
 في ارتباط بالموضع القرآني المذكور (٢٣).
 وقد اقتبس هذا الموضع في سياق آخر تماماً،
 مرة على أنه علامة على التناقض بين القرآن
 والشعر، وبهذا على إشارة إلى الإعجاز (٢٤)
 ومرة ثانية لدى الحكم على بعض أبيات
 البحري (ت ٨٩٧)، أي في سياق أدبي
 صاف. ويعود اللوم الذي تتضمنه الأبيات —
 حسب الباقلاني — إلى ميل الشعراء أن
 يلفتوا الانتباه إليهم بناء على الزينة اللغوية
 أكثر من الدقة ومنطقية الأفكار (٢٥).
 وبسبب هذا النقص تستنتج بالتالي ميزة
 الأدب النثري مقابل الشعر. وتفسير
 الباقلاني يوضح أن المرء فهم حكم القرآن
 على أنه نقد للشعر، وليس على أنه قول حول
 صفاته الجوهرية (٢٦). وانطلاقاً من
 النظرة الموضوعية نستطيع أن نثبت أخيراً
 أن الآيات الكريمة (٢٦) ٢٢٤ — ٢٢٧ لم
 تمارس تأثيراً في النظرية الأدبية العربية.
 وبالمقابل فإنه يعتقد أنها ساهمت في وعي
 المسلمين بمشكلة الكذب الشعري في وقت
 مبكر، وأبقت الحوار حول ذلك حياً.
 وحسب اعتقاد العلماء العرب فإنه
 يُسمح بالكذب للشعراء بشكل أساسي،
 ويبقى أن يُذكر عما إذا كان ضرورياً لنجاح
 أحد الأعمال الشعرية. ونأتى الآن إلى
 مجموعة ثانية من الأسئلة المتعلقة بالوظيفة
 الجمالية للحقيقة والكذب في الشعر. فمعظم
 المؤلفين يتفقون في التعريف المجسم الذي
 ارتبط مع مفهوم الكذب لدى ذلك. فالكذب
 يعني الغلو والمغالاة، والمقصود هو الوسيلة
 الأسلوبية للمبالغة. ويقتبس بيت الشاعر
 المهلهل بن ربيعة مثلاً على استعمال المبالغة
 في العصر الجاهلي، وقد عد الشاعر — حسب
 الحصري (القرن ١١) — أول الشعراء العرب
 الذي كذب في قصيدة بقوله:

يا أمين الله عش أبدا
دم على الأيام والزمن
لأن الخلود غريب بالنسبة للطبيعة
الإنسانية.

هذه المناقشة السفسطائية الغنية في القرن التاسع ليست دون أمثلة موازية. فقد بين «بونيباكر» في مقال منشور قصير بعنوان poets and critics in the third century A.H مقاييس لنقد الأدب، بأن الشاعر ينبغي أن يطور موضوعه بطريقة منطقية، وأن يبقى في مطابقة مع الواقع (٣٠). إن الشواهد التي ساقها تظهر ميلا مشابها للحذقة في أسئلة الشعر مثل حجج قدامة، وإنه ليس من غير المحتمل أن يتضح الاتجاه الفكري نفسه في ذلك، هذا الاتجاه الذي اكتسب أثرا مع تسرب الفلسفة والعلوم الاغريقية في هذه المرحلة في دوائر الأدباء، وإن نقد الشعر عند قدامة قد انطبع بذلك انطبعا قويا. وتشهد بعض أبيات البحري بتأثير الفكر الإغريقي في جمالية الأدب، بأنه أثار عدم الارتياح، فقد احتج الشاعر ضد ادعاء النطق في الشعر، وهنا اقتبس بيتين له يوحيان بمفهوم آخر تماما من الشعر عما عليه نظريات قدامة. فهو يقول:

كَلَفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ
فِي الشَّعْرِ يُلْفِي عَنْ نَطْقِهِ عَجْبُهُ
وَالشَّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ
وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلَتْ حُطْبُهُ (٣١)
فمن خلال الكلمات «عجبه» في البيت الأول و«لمح» و«إشارة» في البيت الثاني تبدو لي إشارة إلى وجود اتجاه أسلوب نشأ تدريجيا في القرن التاسع، وازدهر في العصر العباسي المتأخر، وإن كان مع علاقة الانحطاط. وهذا الاتجاه في الأسلوب بلغ تقديره المناسب، بقدر ما أرى، عند عبد القادر الجرجاني (١٠٨٦) فقط، ففي

كتابه أسرار البلاغة اكتسب مفهوم الكذب الشعري معنى جديدا. وقبل أن أتناول الجرجاني، فإن المناقشة عن الغلو بحاجة إلى متابعة. فلقد أظهر الطرابلسي في بحثه هذه الوسيلة الأسلوبية على أنها أس لاستعمالها وضده عند كل من قدامة وابن رشيق. ويكفي في هذا السياق بحث رؤية الأخير المعاصر أيضا للجرجاني والمهم لنا. ونجد شواهد أخرى حول الموضوع في الفصل المتعلق به عند الطرابلسي (٣٢). ولا يشك في أن ابن رشيق يقف تجاه الغلو بتحفظ مقارنة مع قدامة، على الرغم من أن التناقض بينهما يبدو لي ليس كبيرا، كما يراه الطرابلسي. ويحدد قدامة استعمال الغلو أيضا. بما يسمح به ابن رشيق إلى جانب ضروب أخرى ذات نفوذ يعتمد عليها، فابن رشيق يقتبس عن حكمة مكان الشاهد فقط، حيث يذكر أن المغالاة لا يجوز أن تتجاوز طبيعة الشيء (٣٣)، كما ذكرنا سابقا، وهو نفسه لا يحكم على الغلو بغير تحفظ، وذلك أن هجومه يسري أكثر على تفضيلاته والإيماء في استعماله. وتعتبر الحجج التي يسوقها ضد الغلو عن موقفه من الشعر بشكل مبدئي، حيث يقول: «المبالغة ربما أحوالت المعنى، ولبسته على السامع، فليست لذلك من أحسن الكلام ولا أفخره، لأنها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه لأنه ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضا الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى على السامع» (٣٤). ويحكم على استعمال الغلو فيما بعد بقليل على أنه علامة العجز والتقصير قائلا: «والمبالغة في صناعة الشعر كالاستراحة من الشاعر إذا أعياه إيراد معنى حسن بالغ فيشغل الأسماع بما هو محال» (٣٥). إن الحجة الهامة ضد الغلو عند ابن رشيق «لمخالفته الحقيقة

وخروجه عن الواجب والمتعارف (٣٦). وهو ينصح لدى ذلك باستعمال الأدوات المخففة للغلو حيث يصل الشاعر إلى هدفه، ويستطيع أن يبقى ملتزما بالحقيقة، فهو يقول: «وأحسن الإغراق ما نطق فيه الشاعر أو المتكلم بكاد أو ما شاكلها نحو كأن ولو ولولا... وبنى كلامه على صحة» (٣٧). ويمكن للمرء أن يشك في هذا الموضوع في أن القيمة الأخلاقية حددت حكمه. وتستخلص نتيجة موقفه من خلال الارتباط بالأقوال الأخرى بأنه يقصد هنا تناقض الغلو مع الحقيقة أيضا، لذا فهو يرى تقديمها بصورة واضحة أمينة بقدر الإمكان أهم وظيفة الشاعر.

لقد برز التناقض واضحا بين قدامة وابن رشيقي في رأيهما تجاه الغلو، وبهذا تجاه قضية المضمون والشكل في الاقتباسات، ولا ينبغي أن يكون غير واضح. ومع كل ذلك تقوم وحدة في الموقف الأساسي الذي يسمح بها بإلحاقها بتقليد أدبي شبيه. فالمطابقة بين الشعر والحقيقة بالنسبة إليهما قيمة دائمة. فابن رشيقي يجعلها مطلباً، أما قدامة الذي يعطي الشاعر قدراً أكبر من الحرية فيرى نفسه على الأقل مرغماً أن يسوغ غير الحقيقي على أنه رمز، وأن يدافع عن الشاعر في مراده. ويرد تصور آخر قام حول أبيات البحري السابقة الذي لم يذكر مصادفة من قبل الجرجاني لدى مناقشة الكذب الشعري. ويقتبس الجرجاني بالارتباط مع السؤال عن المنطق في الشعر البيت الأول للبحري مع رواية مختلفة واضحة. فالكلمتان «نطق» و«عجب» تقابلهما كلمتان هما «صدق» و«كذب»، وتصبح رواية الشطر الثاني:

في الشعر يلغى عن صدقه كذبُه (٣٨)

ويفهم من التعليق والشرح اللاحق بلا شك أن معنى البيت من خلال ذلك قلما يتغير. فالحقيقة بالنسبة للجرجاني قول منطقي،

أما الكذب فهو بمثابة المدهش والبديع. ويسجل الجرجاني أيضاً مثل قدامة النظرية التي تقول: «أجمل القصائد هي التي تتضمن أكثر الأكاذيب»، ولكنه لم يكن بصدد أسلوب الغلو فقط. وهنا أريد أن اقتبس اقتباساً مفصلاً تفسيره للجملة السابقة، والنظرية المضادة التي تقول: «خير الشعر أصدق»؛ لأن ذلك يتيح التعرف ليس على مفهومه عن الكذب الشعري فقط، وإنما على موقفه تجاه الشعر في تناقضه مقارنة مع فهم قدامة وابن رشيقي، فهو يقول: «فمن قال خيره أصدق» كان ترك الإغراق والمبالغة والتجاوز إلى التحقيق والتصحيح واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح أحب إليه وأثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقي، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر. ومن قال: «أكذبه» ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها وتنتشر شعاعها ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتخيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعته والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبيد في اختراع الصور ويعيد ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومدداً من المعاني متتابعاً. ويكون كالمغترف من عد لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي» (٣٩).

وان أوضح الجرجاني بعد ذلك بقليل أن العقل يعطي ميزة دائماً للقبيل الأول للشعر (٤٠). فأننا نملك ما عدا الاهتمام الملحوظ، الذي عالج به النوع الثاني (التخييل) في كتابه قرائن أخرى لذلك، فهو لا ينظر إلى المطابقة بين الشعر والحقيقة أو

ro «تيساورو» (٤٥)، أو كما عبر أحد المعاصرين قائلا: «الشاعر الأكذب الذي يزيف الأشياء هو الشاعر الأكمل» (٤٥). ولا يجوز للمرء لدى ذلك أن ينسى أن القول العربي قد عرف واقتبس كثيرا منذ قدامة بن جعفر، وكان استخدامه بداية في المعنى الواسع على يد الجرجاني أكثر مما هو مبدأ أسلوبه يقوم على التكلف، وبهذا يمكن فهمه على أنه مواز للباروك.

لقد تحول الكذب الشعري عند الجرجاني إلى مفهوم مركزي يميز اتجاهه أسلوبيا كاملا. أما العلماء الباكون فهم ينظرون إلى الغلو على أنه شكل أسلوبه بين الأشكال الأخرى وإن كان موضع نقاش أيضا. وشرط هذا الاتجاه الأسلوبية الحرية غير المقيدة للخيال الشعري الذي يستنفد بلاشك في تفصيل وفي تحويل وتغيير معنى موضوعات وصور معروفة.

إنها إحدى علامات الشعر المتكلف، حيث يقع ضعفه الأساسي فيه بأنه كما صاغه. فريدريش قائلا: «لا يملك العالم على أنه شيء في تشويع متعدد في عمل الجرجاني، والحقيقة ليس لدى عرضه التخييل فقط. فتغيير الموضوع بالذات يخدمه لشرح الدقائق الشعرية. وهنا نذكر شاهدا واحدا فقط هو تشبيه درع شبكي بسطح ماء متحرك. وقد أضر مرار مستخدما في قسم منه التشبيه المقلوب، أي أن سطح الماء المتحرك بفعل الريح شبه بصراع سلاسل الدرع. وينشأ التطور المستمر للصورة في استعمال كلمة (سلاسل) في معنى (قيود)، وينتج بالتالي الأسلوب الجميل الآتي، كما في قول الشاعر:

وماء على الرضراض يجري

.....

كأن بها من شدة الجري جنّة

وقد ألبستهن الرياح سلاسل (٤٧)

الاقتراب منها على أنها مقياس إيجابي للقيمة. ففي فصل سابق لدى تفسير التشبيه المركب يبين أن الأشياء المقارنة لا ترد في الحقيقة، ويمكن أن تصور فقط في التخييل لها تأثير شعري أقوى من تلك الأشياء القابلة للتصديق من خلال التجربة. ومن هنا يكون الشاعر الذي يستخدم الأولى «من الفضل في قوة الذهن» (٤١) أكثر من الشاعر الذي يبنى تشبيهات قريبة من الحقيقة — وهذا ما يحكم عليه ابن رشيق بالقصور والعجز — جديرا بالإعجاب حسب الجرجاني. ويفهم اهتمامه القوي بالشعر الخيالي بأنه يجلب هذا النوع للعرض فقط، والحقيقة في شكل تفصيلي جدا، ولا شك أن التعارض في أقواله يبقى دائما، وهو كما اعتقد، لن يرفع من خلال تحاليل أخرى (٤٢).

إنها خدمة الجرجاني العظمى، فقد أضفى تقديرا عاليا على أسلوب العباسيين المتأخر من خلال وصفه للشعر الخيالي وتصويره اللاحق لتقنيته وحسناته. هذا الأسلوب الذي يستطيع المرء أن يشير إليه في أمثلة متوازية من شعر الباروك* الأوروبي، وفي المعنى الحيادي القيمة نفسه على أنه متكلف كما هناك. وقد تمت الإشارة إلى هذه الأمثلة الموازية في فن الشعر ونقده في الأعمال المبكرة من قبل (٤٣)، والدراسة الوحيد حتى الآن التي ساقته التشبيه بشكل منتظم هي دراسة بورغل Burgel حول أبي طالب المأموني (٤٤).

Die Ekphrastischen Epi-
gramme des Abu Talib al - Ma-
muni

فقد لفت بورغل النظر فيها إلى تطابق الجملة العربية القائلة: «أحسن الشعر يتضمن أكثر الكذب» في علم الشعر في عصر الباروك، حيث ترد صياغة لـ Tesau-

جانب آخر إلى تدريب القارئ على المعنى الجمالي، فهما يقفان في هذا التعارض موقفا حاسما. والفرق الأصلي يخص العلاقة بين الشعر والحقيقة. فغير المحتمل وغير الحقيق يكونان رافدا زائدا للشعر بالنسبة للجرجاني، كما أن اختراعهما يشكل نتاجا ذهنيا عاليا. أما ابن رشيق فهو يطالب بالاقتراب من الحقيقة ويقف مقابل المبالغة على أنه رافض كما لو أن أحد منظري الأدب أمامه. ولأننا يجب أن نعترف بالمعرفة العميقة المتساوية للشعر العربي لدى المؤلفين، فإنه يلاحظ أن موقف ابن رشيق كان رد فعل سلبي على التطور الشعري الذي يعجب به الجرجاني إعجابا عظيما.

وهكذا رأينا كيف عكس مذهب التصنع في العملين، عمل ابن رشيق وعمل الجرجاني. وقد برهنا على التناقض في النظرية الجمالية في القرن الحادي عشر، هذا التناقض الذي بدأ التنويه به من قبل القرن التاسع في نقد الشعر عند قدامة بن جعفر وفي أبيات البحر.

<http://Archivebeta.Sakhr.com>

الهوامش والمصادر*

- ١ - هذا المقال صيغة منقحة لحاضرتي التي أقيمتها بمناسبة التحاق بجامعة saarbruecken في ٢٥ - ٦ - ١٩٧٠. وقد درّس هذا الموضوع في فصول مختلفة عند الطرابلسي في كتابه: la vritique poetique des arabes, damas 1956.
- ويضاف إلى ذلك كتاب آخر اطلعت عليه أثناء إعداد المحاضرة وهو H. Heinrichs - هاينريشس، بعنوان: arabische dichtung und grichische poetik, bei rut 1969. وتتعلق القضية في الكتابين بسياق آخر، بحيث لا توجد إلا نقاط مفردة تتصل بعمل.
- ٢ - القرآن الكريم ٢٦/٢٢٤ - ٢٢٧.
- ٣ - انظر: الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن، القاهرة ١٣٢٨، ٧٧/١٩ وما بعدها، والزمخشري: الكشاف، طبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة ١٩٦٦، ١٣٣/٢ - ١٣٤.
- ٤ - انظر: تفسير البياضوي، مكتبة البابي الحلبي بالقاهرة ١٩٥٥، الطبعة الثانية، ٨٥/٢.
- ٥ - القاهرة ١٩٦٣، ص ٥١.

فالأسلوب الفني الذي يزين هذه الأبيات هو علم الأسباب الوهمي، حيث لديه حادث واقعي أو حال يتضمن أسبابا خيالية تعرض من قبل الجرجاني عرضا مفصلا خاصة، لأنها تفتح مجالا واسعا لخيال الشاعر.

وينتمي إلى التصنع السعي إلى إدهاش المستمع والقارئ ووضعه في حالة عجب، ذلك أن عدم الاحتمال لأحد الأقوال يصعد التأثير الشعري. وقد عرف الجرجاني أيضا أن بعض أشكال الأسلوب تعمل بهذا التأثير. إن مفهوم التعجب الذي قابلناه من قبل في بيت البحر يجلبه الجرجاني بطريقة أطلق عليها فريدريش اسم - natu-ralisierte Metapher (٤٨) الاستعارة الطبيعية، إنه موضع متساو للتعبيرين.

وحيث يتحقق التأثير الحقيقي حسب الجرجاني فقط إذا أنشد الشاعر مزاعمه بجرأة، حيث يقول: «حتى يجترى على الدعوى جراءة من لا يتوقف ولا يخشى إنكار منكر ولا يحفل بتكذيب الظاهر له» (٤٩). ومن شاهده هذان البيتان في وصف عبد جميل:

قامت تظللني من الشمس
نفس أعز علي من نفسي
قامت تظللني ومن عجب
شمس تظللني من الشمس (٥٠)

إن هذا العرض القصير ينبغي أن يكون كافيا لوصف عمل الجرجاني «أسرار البلاغة، على أنه يعالج علم الشعر وفق مذهب التصنع، ويكون التناقض مع الكتابات المعروفة لنظرية الأدب العربية واضحا ظاهرا، وخاصة مع عمل ابن رشيق الذي ينتمي إلى المرحلة نفسها، ولذلك يتم عرضه للمقارنة. وسواء أكانت أصالة الجرجاني الكبيرة، أم الأهداف المختلفة المتباينة، حيث التعليم النظامي لابن رشيق على جانب منها، وسعي الجرجاني على

- ٦ - البخاري: صحيح البخاري، فصل الأدب، باب ٩٠ - ٩٢.
٧ - المصدر نفسه، باب ٩٢.
* اعتمدنا على طبعات جديدة لبعض المصادر لعدم توفر الطبعات القديمة (المترجم).
٨ - Muhammedansche Studien, Hildesheim.
٩ - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، بولاق ١٢٨٥، ١٤/١٧٦، والزمخشري: الكشاف ٣/١٢٣. (حيث جاء «عن الفرزدق أن سليمان بن عبد الملك سمع قوله: فبتن بجاني مصرعات وبت أفص أغلاق الختام فقال: قد وجب عليك الحد، فقال يا أمير المؤمنين قد درأ الله عني الحد بقوله، وأنهم يقولون ما لا يفعلون». (المترجم).
١٠ - Leiden 1956. ٢٨ وما بعدها. (وسأعتمد على طبعة كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٧٩، الطبعة الثانية، في الإحالات المقبلة. (المترجم).
١١ - مثلاً غارسيا غومز الذي بين أن الظروف التاريخية التي رافقت الوحي بهذه الآيات لم تؤخذ بعين الاعتبار في فكر المسلمين، وكما تظهر تفاسير القرآن كان العكس هو الحال. انظر:
Conventionalismo e insinceridad en la poesia arabe. Al Andalus, 5, 1940, ص ٢٢.
١٢ - studia islamica, 3/7.
١٣ - The spirit of islam as shown in its culture. studia islamica 1/101-119.
١٤ - نقد الشعر ص ٢٣.
١٥ - نقد الشعر ص ١٩ - ٢٠.
١٦ - نقد الشعر ص ١٢٨.
١٧ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت ١٩٧٢، ٢٢/١.
١٨ - ما دام الأمر يتعلق في هذه الحال باستعمال مسموح إلى مبرر الكذب وليس الأسباب الاجتماعية كما يرى هانريش في كتابه ٥٨ ص. Arabische Dichtung.
١٩ - تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ببيروت ١٩٨٦، ص ١٣٧.
٢٠ - الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة ١٩٦٦، ص ٦٤.
٢١ - أشار الطرابلسي في كتابه (La Critique) ص ١٢١) لدى تفسير هذا الموضوع أن الأمر يتعلق بأن الجرجاني وجيه إسلامي رفيع - فقد كان قاضيا في الري - وهذا يعطي لقوله وزنا خاصا.
٢٢ - نقد الشعر، طبعة Leiden، ص ٣٨.
٢٣ - إعجاز القرآن ص ١١٤.
٢٤ - إعجاز القرآن ص ٤١. ففي هذه الحالة تكتسب الآيات - كحجة على الإعجاز - طبعة تعريفية بلا شك.
٢٥ - إعجاز القرآن ص ٢٢٦.
٢٦ - نجد موقفا مشابها عند ابن رشيق الذي اقتبس الآيات الكريمة أيضا، ولكن بالعلاقة مع الشعراء المشرّكين الذين ينتمون إلى خصوم المسلمين. (العمدة ٣١/١)، وفي الصلة مع الكذب الشعري الذي عالجه مفصلا فإنها لم تستحضر.
٢٧ - زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق علي محمد الجاوي، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة ١٩٦٩، ص ٢٣٤.
- ٢٨ - نقد الشعر ص ٦٢ وما بعدها.
٢٩ - نقد الشعر ص ٩٤.
٣٠ - انظر: G. E. von Grurebaum (Ed.), Logic in Classical Islamic Culture, Wiesbaden 1970, وما بعدها ص ٩٩.
٣١ - الديوان، طبعة الحرقوقي ١٩١١، ص ٣٨٥.
٣٢ - انظر كتابه La Critique ص ١٤٥ وما بعدها.
وقارن هانريش في كتابه Arabische Dichtung ص ٦٠ وما بعدها. حيث تجد الآراء المقررة للمزوقي في كتابه شرح ديوان الحماسة، القاهرة ١٩٦٧، ١١/١ وما بعدها.
٣٣ - العمدة ٦١/٢. حيث جاء («وأنشد المبرد قول الأعشى:
فلو أن ما أبقيت مني معلق
يعود ثمام ما تأود عودها
فقال: هذا متجاوز وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه»، المترجم).
٣٤ - العمدة ٥٣/٢.
٣٥ - العمدة ٥٤/٢.
٣٦ - العمدة ٦٠/٢.
٣٧ - العمدة ٦٤/٢.
٣٨ - أسرار البلاغة، تحقيق H. Ritter، استانبول ١٩٥٤، المقطع ٤/١٦ ص ٢٤٩. (وسنعمد على النسخة المصورة بدار المسيرة ببيروت ١٩٨٣، المترجم).
٣٩ - أسرار البلاغة، المقطع ٥ - ١٦، ص ٢٥٠ - ٢٥١.
٤٠ - المصدر السابق، المقطع ١٦/١٦ ص ٢٥١.
٤١ - المصدر السابق، المقطع ١٠/١٠ ص ١٥٨.
٤٢ - أشار هانريش في كتابه Arabische Dichtung ص ٦٣ - ٦٤ أيضا إلى هذا الانقسام وأكد محقا الصعوبة التي وقع فيها الجرجاني من خلال تفضيل التخييل مقابل عقيدة الإحسان. وسعد هانريش أيضا تفضيل شعر العقل على أنه اعتقاد الجرجاني الحقيقي ويرى أنه يميل إلى النوع الخيالي ميلا عاطفيا فقط. وهذا الرأي سأضعه بالنظر إلى الطبيعة الكاملة للعمل على نحو آخر.
٤٣ - مثلاً مقال G. E. von Grurebaum. die Asthetischen Grundlgen der arabischen Literatur، في كتابه: Kritik und Dichthunst, Wiesbaden 1955، ص ١٣٧ - ١٣٨.
٤٤ - نشر أخبار أكاديمية العلوم في غوتنغن، قسم التاريخ والفلسفة، ١٩٦٥، العدد ١٤.
٤٥ - يعود الاقتباس إلى فريدرش H. Friedrich Epochen der italienischer Lyrik, Frankfurt 1964، ص ٦٣٤.
وقد أورد بورغل تحليل التصنع الأوروبي لدى فريدرش مستفيدا فائدة كبرى للمقارنة مع الأدب العربي.
٤٦ - المصدر السابق، ص ٥٤١.
٤٧ - أسرار البلاغة، الشاهد ٣٣٢. وهناك شواهد أخرى ذوات الأرقام ٢١٩ - ٢١٥، ٣٣٣، ٣٣٤.
٤٨ - انظر: H. Friedrich: Epochen، ص ٦٦١.
٤٩ - أسرار البلاغة، المقطع ١٨ / ١ ص ٢٨١.
٥٠ - أسرار البلاغة، ص ٣٧٠.

وأبلغ شاهد على أنها ابنة جيلها المتمرد
على القيود وشاهدة عصرها المتأجج
بذيران الصراع الدموي، والمتألق
بجلال الشهادة، والحزين لبؤس
المستضعفين وبأس القتل المسلطين
على الأبرياء وهوان ذوي القربى
القادرين المتقاعسين، أبلغ الشواهد على
ذلك قصائدها (إلى جيران الحلم)
و(حكاية) وهما مستلهمتان من نكبة
لبنان، و(نداء البؤس) وهي مشهد
شعري حوارى من حصار بيروت بين
مطربة الصهيونيين الفاشيين وسندان
عملائهم من الميليشيات المارونية
و(رسالة) و(من سورة النذر)،
وكلتاهما في اختطاف الطائرة الكويتية
«الجابرية»، و(صنعاء القلب)
و(انتظار الحلم) من وحي اليمن،
و(الشوق المقاتل) و(ممالح الردى)
و(الصبح الشهيد - إلى العصافير
الذبيحة في مدرسة بلاط الشهداء)،
و(بيان من التحرير في البصرة) و
(فرحة الأرض) و(مقام شوق إلى
بغداد)، وهذه القصائد الأربع الأخيرة
عزف على وتر الشموخ العربي في
ملحمة الكفاح. وآخر القصائد
النضالية في الديوان هي (بساتين
الحجارة) في تمجيد ثورة أطفال الحجر
في الوطن الفلسطيني السليب. وهناك
قصيدة (في ذرى الأوراس) وهي إطلالة
مشفقة على حاضر لغتنا القومية في
الجزائر، وتمثل ثنائية جدلية - دون
نص صريح - بين عروبة صنعاء في
القصائد المستوحاة من اليمن، وبين
فرنسة العاصمة الجزائرية من وجهة
نظر الشاعرة.

جنة القريني

في ديوانها (من حدائق الذهب)

بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

(2)

فضاء الأسلوب التعبيري:

المعتدين.

تستهل جنة القريني قصيدتها بلوحة تبدع فيها ريشتها تصوير الواقع الحلم الرامز إلى لبنان، وكأنه خميلة سماوية شتائية يطل في أفقها طيف الشاعر جبران، وقد غامت عيناه حزنا وتلامحت فيها الأشعة القمرية والغيوم، قلقا على الوطن في محنته. ولا يعيب النص إلا تتابع تركيب المضاف والمضاف إليه (٨) في التعبير عن الصمت البائس أو اليأس الصامت، وعدم ملاءمة النعت في عبارة (حمامات سكارى)، وتكرار لفظة (اليأس) دون مقتضى فني وذلك رغم ثراء معجم الشاعرة. ولكن الصور والتراكيب الأخرى التي تتسم بالجدّة تشكل تفصيلات غنية بالحركة والألوان، تعبيرا عن سحر الطبيعة حينا وعن قلق الطيف السابح حينا آخر:

أراك؟ يسألني الترقب..

الانتظار

وضباب عينيك اللتين يشق ليلهما القمر

- قلق السناء - لبنان يسجو فيهما حزنا شتائيا

رحيلا ليس يطويه المدى

وتلوح وعدا في مرايا الغيم،

تنشق البروق البيض أفلاكا

بأمواه الضياء،

تطل غيبا أخضر الرؤيا

يرش الفجر أزهارا بأغصان المطر

وعلى شواطئ صمت بأس الروح

يرسو نورس حلم

حمامات سكارى

تفرش الدرب ابتهالات

أناشيدا موشاة الرياش

وجدا ولا تمتد في روض السحر

وتتسم الأبيات التالية بالجيشان

على خلاف أكثر قصائد جنة القريني الذاتية الوجدانية التي تصور مأساة اغترابها وشرودها وهي تقلب عينها في سماء القلب وسماء الطبيعة بحثا عن جنتها المفقودة الموعودة حيث تجنح هذه القصائد إلى الرومانسية، فإن الأسلوب التعبيري هو السمة المميّزة لمعزفها الشاعر على ضفاف الوطنية والقومية، لأن الرؤية فيها انعكاس لأحداث خارجية فجرت أحلام الشاعرة وتصوراتها، وبعبارة أخرى فإن الحقائق الموضوعية الناصعة، لا الهوافف النفسية الضبابية، هي المنارة التي قبست منها أخيلتها وصبغت بألوانها الأثيرة.

فإذا أنعمنا النظرة التحليلية في القصيدة الأولى وهي (إلى جبران الحلم) تبينا أن الشاعرة قد اتخذت من التناقض بين السلام الذي آمن به ومجده جبران خليل جبران والذي يرمز له جمال الطبيعة في لبنان، وبين حجم الاقتتال الناشب منذ أكثر من ثلاثة عشر عاما، والذي حول البلد الآمن إلى خرائب ودمار وأشلاء قتلى أبرياء ومتحاربين تعساء، اتخذت من هذا التناقض وترا أساسيا في قيثارها الباكية المتفجعة على الفردوس الضائع، وجعلت مبدع (النبى) و(الأجنحة المتكسرة) رمزا للوطن الحلم الذي اغتاله الإخوة الأعداء، على حين رمز شعراء آخرون إلى بشاعة الحرب الطائفية الرعناء في لبنان بمأساة شاعره العربي الرائد خليل حاوي، إذ انتحر احتجاجا على هذه الجريمة البشعة والغزو الإسرائيلي الذي استباح بيروت، ويأسا من المصير العربي في ظل جبروت الأشرقياء وصمت الأشقاء وهوانهم على

المعروف أن ترديد أسماء المواقع التي سعد في ظلها الشاعر حيناً من الدهر من أسرار جمال النص وخلوده، فالتحديد يفضل التهويم إذا كان الفنان متمكناً بارعاً في استخدام أدواته. والترديد من القيم الفنية المعروفة لدى المبدعين كما سبق أن أشرنا.

مشهد العذابات والحنين:

تتموج في الأبيات الآتية أيضاً السنة اللهب ودفقات المطر والأصوات والأصدا، كما تتداخل الشمس والليل والبحر والصخر. ويرتفع النغم صرخات مدوية أو نشيجا يعكس الهلع والخوف من الغرق، في رحلة البحث عن بيروت الأمس وجبران الحلم. ويتألق النسيج الفني والبراعة في المزج بين المتناقضات: انسكاب الليل وصراخ جبل «صنين»، سدم المخاوف واستغاثة التراب الموشك على الغرق، وأنين بيروت الضريعة.. إنه مشهد الهول والعذاب يشعر فيه المتلقي أن الكون كله يتهاوى محترقا أو مغرقا بلا يد تعين، والموت على أرضه المدينة الثكلي، ينشب أظفاره في أحشائها التي غنيت بالأمس، وكان رزقها يأتيها رغدا من كل مكان، وهي تضج بالفرحة والمراح.. إنها رحلة الشاعرة العانية، وقد تحولت شمس بيروت إلى ظلام الفناء، تجسدت في صورة امرئ يائس تتخطفه أشباح الرعب فيلقى بنفسه منتحرا على صخور «الروشة».. لوحة شديدة الوقع لا تنسى، وهي تذكرنا بمشاهد العذاب في جحيم (دانتي):

لأراك عيّن احتمى في روض ظلّهما
الزمان
فأرى انسكاب الليل فوق صراخ

وتهدج الأنفاس، إذ تعبر عن الشوق الهادر وقد اندلع من ممكنه كلهيب البركان، حيننا طاغيا إلى الطائر الغائب والحلم الجميل الذي هامت به الشاعرة، وقد تجلى لها حاملا سمات النبوة، إشارة إلى كتاب (النبى) لجبران، وتتوالى الصور والقيم الفنية في تصوير المشاعر المتدفقة في الرحلة الشاردة في الأفق للتوحد بجبران، فبيوت الغيم تقابلها أشجار الدخان (التبغ) التي تنبت في لبنان رمز للشرو ولعينني الطيف المطل في شجى وحسرة على الربى المحترقة بنيران الأحقاد بعد أن كانت مهادا للمحبين ومجلى للشعراء، وقد استعملت الشاعرة رمز الحمام المعروف للدلالة على السلام الذي كان، وجانست بين الأجنحة والريش وكذلك بين الأضالع والصدر، وطابقت بين الشوق الذاهل تارة والفائر تارة أخرى وبين اليأس الجموح، وأبدعت في التعبير عن معنى الخلود الذي حظي به جبران:

وأرى بأجنحة الحمام أضالعا
تدعو ذهول الشوق
يمنعني جموح اليأس في صدري..
يفور الشوق، أبصر وجهك النبوي.
تهدر ثورة البركان، أغمر في نداء الريش
أشواقي.
إليك أطيّر..
أبحث في بيوت الغيم
أشرد بين أشجار الدخان
لأراك عيّن احتمى في روض ظلّها
الزمان

وتدفع الشاعرة حلمها القرير بذكر بعض الأماكن الحبيبة التي تنضح ببعد الماضي، إذ تجد في هذا إحياء لها بعد أن أودت الحرب بمفاتها وطوت الزمن الجميل فلم يبق إلا رماد الذكريات. ومن

«صنين» المدوي

ليس يسمعه الصدى

مطرا تدفق في ضمير الأرزة الثكلي

«بقاديشا» الذبيح..

وأرى انتحار الشمس فوق «الروشة»

الصماء

ينهمر الظلام

يغوص صدر البحر في اللهب المضرس

والرعود..

وأظل أبحث عنك في سحب الشرود،

سدم المخاوف والقلق،

سألم التراب المستغيث من الغرق..

ونشيح «بيروت» الصريعة يشرب

الصبر المثلج

في رصيف الموت، يسكر ثم يسكر،

ثم يسكرني الشرق

وأظل أبحث عنك يطرحني الأسى..

تسكرها غصص العذاب في رحلتها
المأساوية. لقد اتحدت ببيروت ولم تحقق
أمنيتها بالتوحد مع شاعرها جبران رغم
طول السرى، وسوف نرى أنها أصبحت
نهباً تتشربه الهموم بعد أن كانت هي
الشاربة من أقداحها.

ويتصاعد النغم نداءات حارة لهيفة
لفيلسوف الأرز الحالم، وكأنها قد
أصبحت على قباب قوسين أو أدنى من
طيفه العلوي النوراني الساجي الذي تراه
طوق نجاة لها يعصمها من الغرق،
فتأخذها المفاجأة ودهشة الاقتراب من
شاطئ الأمان الذي يبدد أشباح الوحشة
وظلماتها المتركة في ليل الأسى، ويزيح
صخرة اليأس الذي يخنقها، وتتحير أي
الحروف تختار بما يليق بمقام الفنان
العبقري الذي أدمنت حبه حتى بلغت
مقام المتصوفة العاشقين. وتستعجل

عودة الطائر على عشه لعله يطفىء
بجناحيه القويين نار الفتنة المستعرة في
وطن الجمال والسلام. وتبدع شاعرنا في
استحضار شاعرها بما تخيله لنا على
لسان (حلا) من هذا الحضور وتلك
العودة.

وهي تشيع الجو المسيحي الذي يرمز
إلى جبران، وتذيع عبير التاريخ والبخور
والكنائس بذكر العائلة المقدسة. فترسم
لنا صورة مبدع كتاب (يسوع ابن
الإنسان) وقد عاد طفلاً يتلبسه السيد
المسيح في عهد صباه — كما نعرفه في
تساوير مايكل أنجلو على أسقف
الكاتدرائيات وجدرانها المفوفة
بالزخارف الملونة في روما — وهو يمرح في
السهول يهدي إلى أمه السيدة مريم
العذراء باقات الزهور التي حولتها
الشاعرة إلى باقات بخور تكثيفا للمناخ
الروحاني:

فها هي ذي الشاعرة معلقة على حافة
الهلاك بين الفضاء والغبراء، والموجودات
حولها تترنح في ناظريها الضبابيين، لا
عاصم من أمرها في هذا الطوفان الذي
فجرت به براكين الموت اللاهب. وهي تغص
بالماء كلما هوت من حالق في متاهة اللهاث
بحثاً عن طيف جبران. وإذا كان وصف
الحمامات بالسكاري تعبيرا عن الانتشاء
لم يجيء في موضعه من الشعور المصور
في القصيدة كما رأينا من قبل، فإن إضفاء
حالة السكر هنا توظيف موفق، إذ
يستدعي الصورة البيانية القرآنية الرائعة
في وصف أهوال القيامة والحساب:
(وترى الناس سكارى، وما هم بسكارى،
ولكن عذاب الله شديد). فبيروت التي
تسفع الدمع في بكاء متقطع تتجرع من
كئوس المحنة شراب الصبر البارد برودة
الموت، وتعل وتنهل حتى تبيت سكرى من
فرط الذهول المترنح، ومثلها الشاعرة إذ

جبران يا صوتا تغلغل في مسام الروح
يا ضوءا تقاطر في عروق اليأس يا..
وأحار من أي المجامر في زوايا القلب
أطلق أحرقي

جبران تشربني الهموم، متى تعود؟
جبران..

تفجؤني «حلا»:

«هو ذا هنا»

ويقودني دمعي وذكراك الندية

ألثم العشب، الصخور، الدرب

مشوار النجوم

لأرى صبيا

لونه خمر الحقول السمر

يستبق الغيوم

يعدو وراء فراشة الغاب الفسيح

بيديه باقات البخور لأمه العذراء

يدفعه الحزن

وبصدره يغفو المسيح

وقعها العميق وصورها الساحرة
الناضة ذروة من سحر الإبداع. وترديد
النداء والاستفهام المتكرر وسرعة الإيقاع
دوال على الحالة المشار إليها:

وأمد أشواق السهول،

ولهفة البؤس المرير

أذيب مأساة السنين السود،

قهر القلب، تاريخ الدمار

أو لن يعود لنا النهار،

ألن يعود لنا النهار؟

جبران، ما أن الألوان لكي نراك؟

أهلوك ينتظرون عودك من سفار

فمتى تعود؟

هي ذي سفينتك التي

ما غادرت قلبي

تصارعها القلوع

وعيون «الميترا» الحزينة

ترقب البحر البعيد

«سأعود ثانية»

يرتلها الفضاء

«سأعود ثانية»

فتعترك الرياح..

تدور في الغيب السفينة

وتظل «أورقاليس» تنتظر الإياب

القيم الفنية في قصيدة (حكاية):

لما كان جرح لبنان يسكن وجدان
الشاعرة، فقد كتبت قصيدة ثانية في عام
١٩٨٢، أي بعد عام واحد من الأولى،
تتسم بنفس النسيج الشفيف والإيقاع
العذب الشجي، وتخطو فيها أولى
خطواتها نحو كتابة الشعر الدرامي، وهي
تملك بعض مقوماته، وتستطيع كما
سنرى في القصائد المستوحاة من ملحمة
العراق والكفاح الفلسطيني وواقعة
اختطاف الطائرة الكويتية — أن تبدع

وتمد الشاعرة يديها من لهفة الحنين
والحنان كي تحتضن الطيف الذي تجسد
في رؤياها بعد أن انبسطت بين يديها
الآفاق وانقبضت الغيوم، تقودها نحوه
عبرات الفرحة ممزوجة بدموع الأسى
المتهاطلة، وقد راحت تلثم — بشفاه الوجد
بين يدي القديس — العشب والصخور
والنجوم، وتهتف مسترحمة طيفها
الحبيب: متى تعود؟ ففي عودته موت
للموت وحياة للحياة التي اندثرت، وبعث
لطائر الفينيقي من رماد الحريق. وتختم
القصيدة برموز مستوحاة من إحدى
الأساطير الإغريقية لداللتها على موقف
الشاعرة، وهو انتظار الذي يأتي ولا
يأتي. والانتظار واللهفة إلى اللقاء حالة
شعورية مخامرة للشاعرة تشمل كثيرا
من قصائد الديوان وتمثل أحد المناخات
العامية (٩). وبهذا الختام تبلغ القصيدة في

مسرحية شعرية. وقد وضعت لقصيدتها عنوان (حكاية) إذ صاغتها في قالب قصصي يحمل نفحات من حكايات ألف ليلة وليلة، وضمنته حوارا أكسبه نضارة وسحرا. وشهرزاد جنة القريني ليست كما نعرفها في تلك الأسطورة ولا شهياري كذلك، وإنما هي أم تهدد وليدها، ولكنها تفاجئنا بأنها تروي له حكاية لبنان، منذ أن كان حلما جميلا مجسدا في الواقع حتى تحول إلى مأساة دموية لا يكاد يصدقها العقل:

عودته حين يدنو الليل من شبابه
وتحط النجمة الوسنى على أجفانه
أن تذيب الصحو في أغنية
تحمل الأنغام في أرجوحة الحلم
الشفيف
أو حكاية..

عن بساتين ذهب
وجبال من عطور
وبحار من لهب..
عن أساطير كثيرة
لاكها عرف العصفور
تعبت واحد ودبت منها الحروف
واستراحت بين أضلاع الكتب

هكذا تفتتح شاعرة حدائق الذهب قصيدتها بحكاية عن بساتين الذهب وأساطير أخرى، تشنف بها الأم سمع طفلها، ناهلة من عالم التراث الفولكلوري، بجباله وبحاره وذهبه، وعطره، مختمة هذا المقطع بصورة غير مسبوقة يدل اختيارها على إحساس مرهف بوقع الحدث المعاد حين تردده امرأة تريد أن تسعد صغيرها وهي متعبة من جراء شواغل النهار ولا ذنب له.

ويصور المقطع الثاني رد فعل الطفل كما يلوح في ملامح: عينيه، حاجبيه،

وجهه، وقد انعكست عليها ألوان المشاعر المختلفة. واستعارت الشاعرة من الطبيعة صورها للشبه بينها وبين عالم الطفولة، ومزجت بين الحسي وبين المعنوي، بين الأضواء وبين الظلال. وعقدت صلة حميمة بين الطفل وبين العصفور والقطاة، فتحوّلت الصورة إلى مشهد زاهر بالحياة. وارتفع نص المقطع الثالث بعد هبوط، وذلك بفضل استخدام تراسل الكلمات (١٠) في البيت الأخير:

كانت اللفظة في عينيه تعدو

خلف ألوان المعاني، وهي تحكي..

حاجباه في صراع حائران

وجهه نوار حيناً

وهو أحياناً شتاء

كان يجري خلف أمواج الظلال

خلف عصفور يهاجر،

وقطاة تستريح

ديمة تستشرف الغيب، المحال

صور شتى وأحلام أثره

تأسر الذكري ويهاوها الخيال

ثم ظن الليل يذانو منه، يغفو

وعلى جفنيه ترسو كل أسراب الضياء

وينتهي المقطع الرابع بالفكرة ذاتها التي عبر عنها ختام المقطع السابق، وهي إشعاع النور على وجه الطفل وإن كانت في صورة أخرى. لقد تغيرت الحال، إذ كانت الأم تلوك الحكايات في المقطعين الأول والثاني على سبيل الاعتياد، ولكنها في المقطع الثالث تحكي بعد أن جد حدث مفزع وهو الحرب، فقلبها مكلوم يتمزق حسرات على الوطن الذي يحترق ولا ذنب له. أما الطفل فلم يتبدل إحساسه، فالوجه مازال ملائكيا نورانيا (فجرا رائقا يجري بهاتيک العيون)، وتلك براعة في فن القص الشعري بتصوير أحزان الكبار وبراعة

الصغار.

ولا يهبطنا المقطع الخامس جديدا
لتطوير الحدث أو تعميق وقعه، ولكننا ما
نلبث أن نستعيد تجاوبنا مع مدلول
النص، وذلك في المقطع السادس الذي
يقوم على تعدد الجمل الاستفهامية،
للدلالة على حيرة الأم إذ تناجي نفسها
متسائلة (أي شيء سوف تحكى؟) بعد أن
شتتت المساة وألسنة الحريق أجنحة
الكلمات الجميلة التي كانت تشدو بها
لولدها، فيطير إلى عالم الأحلام، ويغفو
قريب العين:

كله كان ارتقابا

كان صمنا سائلا: «أيان نبدا»؟

حيرة شيطان تجري حولها: «الآن نبدا»

قصتي هذا المساء

لن تطول

غنة صارت بطيات الأفول

لم تكن في خاطر الغابات أو بال البحار

أو خيال الريح أو حلم الطلول

ويتألق نص الحو الشائق الذي
تمترج فيه الحقيقة بالأسطورة المناسبة
للطفولة ولحكايات ألف ليلة التي بدأت بها
القصيدة، فتسبح الشاعرة بالطفل في
العالم الثاني الأسطوري ثم تهبط به إلى
العالم الأول الواقعي متمثلا في (الأرز) و
(قاديشا)، مما يضيف على النص صدقا
ويرفده بالحيوية.

وفي هذا النص تتجلى البراعة في تصوير
لوحة الطبيعة الفاتنة في لبنان قبل أن
يتحول إلى محرقة لا تبقى وتذر. وتنفذ
الشاعرة إلى عالم البراءة الطفولية، فتسأل
أسئلته وتجيب إجاباته، وتبلغ بذلك مرتبة
التجسيد للخيال، وتبلغ قرارة المتلقى،
وتلك سمة الشعر الذي يبقى ناضرا ولا
يزبل. وهي توالي صيغ الاستعارة

البديعية: انسكاب أشعة الشمس الذهبية
على الأمواج، فتتألأ كأنها في مهرجان،
والشمس ليست — من تدفق الضياء —
شمسا واحدة، بل هي شمس، وتبرها
يتطاير على الأمواه كالحساسين، والأرز
كائن إلهي لأنه في سموقه من صنع الله
العلي، والشروق جبل صاعد، ووادي
(قاديشا) السحيق سحر من السحر
ترسو الشمس في شاطئه العميق:

فلتجب إن كنت تعرف

هل ترى يوما سمعت

عن شمس تسكب التبر

على الأمواج عيد

كالحساسين تطير

ما الذي قلت؟ شمس تسكب التبر

حساسين تطير؟

أينها تلك الشمس؟

إنها في ذلك الوادي العميق السحر

قاديشا السحيق

إنها ترسو هناك..

فوق أرز الرب، في طود الشروق

إنك تعين لبنان إذن (١١)

أكملي..

ماذا جرى؟

وتستخدم جنة القريني أسلوبا
تصويريا جديدا هو التوازي بين حدثين
أو صورتين بجامع المشابهة بينهما ففي
لقطة ذكية تتخلل الأشجار، وقد جمعت
حولها الأولاد، كما تفعل الأم في الحكايات
وفي الواقع، لتقص عليهم في إحدى الليالي -
مثلا شهدنا في المطع - قصة الأرض التي
كانت جنة الخلد كما يصفها شوقي في
قصيدته المشهورة. وفي نبرات متفجعة
تصف رباها التي طاولت النجوم،
وعصافيرها التي طوفت طويلا بعبير
الكروم وشربت منها حتى ثملت، والنهار

فالنص محتشد بالتصاوير المتحركة لا مجرد الأوصاف الزخرفية الساكنة، وذلك من خلال تفجير طاقات الاستعارة بشتى ألوانها. ويتوقف قليلا الأسلوب الحوارى ليملاً الساحة الأسلوب الحكائي، إذ تروى الأشجار للصغار تاريخ البلد الذي كان: تاريخ أفراحه التي احتضنت الناس جميعاً، وجعلت منه مسرى لعشاق الجمال، وملاذاً للباحثين عن السلى كلما أطبقت عليهم الهموم فضاحت الأرض عليهم بما رحبت فكانوا من المحزونين المؤرقين. وتبدو سمات الحدأة الشعرية وخصائص التعبيرية في الجمع بين (الفانتازيا) الخيالية وبين الماديات، والتنقل بين الرسم المائي والزيتي وبين الحفر على الخشب أو الحجر إذا استخدمنا لغة الفنون التشكيلية. فلا تكاد الشاعرة تسترسل في سبحات التهويم حتى تهبط بنا في براعة إلى أرض الواقع، كي تكفكف من غلواء الرومانسية، وتشعرنا بأنفاس الواقع الأكثر دفئاً وحياة ومن ثم الأشد تأثيراً في المتلقي.

فالمحبة التي كانت على أرض لبنان شبابيك مشرعة ترمز للحب، والأبواب المفتحة ترمز للأمن، واختيار المقيم أو الزائر ما يشاء من مسافات ومساحات لارتياحها رمز للحرية، والسموات بساتين تمطر أمنيات، والجمال متجسد في الأسقف القرميدية الحمراء المشعشة بالأضواء فوق البيوت المحمولة بالمصاييح على ذرى الجبال:

ها هنا كانت ضياع وديار

وقلاع من نضار

وشبابيك محبه

كانت الأبواب أمنا

والمسافات اختياراً

الذي طالما لثم البحر، فنبه موجه النعسان، والنسمات النديات المضمخات كالنشاوى بشذى الرياحين، والرياض التي اختالت باسمه من الحسن فكادت أن تتكلم كما يقول البحري في وصف الربيع:

كانت الأشجار في ذاك المساء

تجمع الأولاد كي تروى لهم

قصة الأرض التي سارت على أكتافها

زهر النجوم

والعصافير التي داخت بأشذاء الكروم

فتقول:

ها هنا كان النهار

يلثم البحر فيصحو موجه النشوان

تجري فوقه ضحكات أنسام شذيات

الشعور

وفراشات تزف البشر نديانا

على صبح الزهور

وكان طبعياً أن تستخدم الشاعرة فعل الماضي الناقص (كان) للدلالة على الفقد، وأن تكررهما للسلاسة على عظم الفاجعة، والإطناب في الأوصاف اختيار أسلوبى موفق لأن هذه الأوصاف تتجدد، ولأن اللحن يزداد انسياباً بل تدفقاً، ولأن ذلك يعمق الإحساس بالحنن على الجنة الضائعة وكأنه مناحة، وذلك على خلاف الإطالة في قصيدة (الهجرة إلى الأعماق):

ها هنا كان النهار

يلثم البحر فيصحو موجه النشوان

تجري فوقه ضحكات أنسام شذيات

الشعور

وفراشات تزف البشر نديانا

على صبح الزهور

ها هنا كانت ضياع وديار

كانت الآفاق تأتي

بهدايا الفرح المخبوء في قلب النهار

ها هنا كانت بلاد العطر والتبر

هنا كانت بلاد العيد

يزهو فوق هامات قراها النضر

قرميد السنن

وبأحضان البساتين سماوات مطيرات

بألوان المني

انشغال

عن فضاءات الهناء

يغزلون الرمل شرفات

محطات اختباء

يمألون الأرض والأشجار بارودا

ويجتثون أزهار الضياء

وبليل أغبر هبت أعاصير الغضب

وطغى في البحر طوفان الظلام

يقذف الموت على تلك الديار

ووحوش من جحيم

ووحوش من حجر

تنهش الحب بأكباد البشر

--

ومن الأحداث ينسل النشيج

راعشا يسرى بوجدان الضياع:

«أين أنت الآن يا لبنان؟»

يهتز القمر

وتخض الليل أعراق المطر

لاهبأ يهمل، أكلوا لا يذر

ومثلما استفاض النص المعبر عن

مباهج لبنان ومسراته في عهد السلام،

للدلالة غير المباشرة على بشاعة جريمة

تدميره، في تلاؤم وتناغم بين الصور

المركبة الملونة وبين تكوينات الطبيعة

المتناثرة المتألفة المتعددة المستويات،

تستقيض في جزئه الثاني ظواهر رموز

الشجر المجسد لتأكيد تلك البشاعة بطريق

مباشر، فالبساتين والسماوات والأمنيات

المجنحة تقابلها خفافيش الكهوف المقيمة،

وفضاءات الهناء تواجهها محطات اختباء

تلك الخفافيش التي ترمز إلى المخربين قتلة

الأحلام البريئة، والبارود يكتسب الأزهار

الضوئية، والوحوش البشرية الجحيمة قد

عميت قلوبها التي في الصدور، فضلت

السبيل، وتحولت إلى حجارة صماء بل

أشد قسوة.

والموت هو سيد المكان كله، يفتت

الأكباد الرقيقة ويفتك بالبشر، حتى تسمي

بيروت وقراها مقابر تملأ الرحب،

وتملؤها الأشباح، ونذير الضياع يصرخ

في طوفان الهول والويل: «أين أنت الآن يا

لبنان؟» فتردد الأرض والسماء الصدى،

وتنهمر الدموع على وجه القمر، والأمطار

السوداء تلف كالحمم النارية الليل، ولا

من مجيب:

أي سحر كان، لكن الرياح

وخفافيش كهوف العتم كانوا في

وتعود الصيغة القصصية في مقطع

الختتام فيبأتني عجز القصيدة مطابقا

للصدر، وخوافي الطائر لقوادمه، ويدرك

الليل شهرزاد (الأشجار) بعد أن شغلت

الأمسية بحكايتها للأطفال عن أمس لبنان

الخلي ويومه الشجي، فتكف عن القص.

وتدخل بعد الأشجار الشاعرة فإذا بها في

ضوء دائرة المسرح وقد انتصف الليل،

بدلالة عبارة (قلب الليل) معلقة على

القصة مختمة لها. فنرى الليل ملاكا

يرخى بيد الرحمة سدول النعاس على

جفون الطفل، والأم تطفئ مصباحه بيد

الحنان، ولكنه يفيق من السنة التي أخذته

ويطارد أطياف الكرى، مناشدا أمه البقاء

إلى جواره لتواصل الحكاية التي أخذت

بلبه، بيد أنها تقول له كما قال سليمان

الحكيم في نشيد الأنشاد: «لنسمع ختام

الأمر كله»:

كان قلب الليل يرخى حول جفنيه
انثيالات النعاس
أطفأت مصباحه الواني برفق
فاستفاق
يطرد الأطياف عن عينيه
يرجوها البقاء
قال: هيا، اكمل
فبلاد الشمس غرقى في محيطات
الجنون

مذبحة العصافير:

من الصوت المنفرد (المونولوج) في
العزف على وتر الاغتراب إلى الصوتين
(الديالوج) في الجرح اللباني، تتطور
قصيدة جنة القريني على درب الدرامي
حتى تبلغ ضفاف الأصوات المتعددة في
قصائدها عن الحرب العراقية الإيرانية..
وتعد قصيدتها (الصبح الشهيد) إحدى
روائعها، وهي درة أيضا في عقد القصائد
المستوحاة من مذبحة مدرسة بلاط
الشهداء.. وتمسك الشاعرة بادی ذي
بدء فرشاتها لترسم المناخ العام الذي
جرى في ظله الحدث الفاجع، حين قصفت
الطائرات الإيرانية المدرسة، فسقطت
الزهرات البريئة صرعى، واستشهد الفجر
الندي، فهي تصور صبيحة كان فيها
النخيل رمز العراق السامق تستحم
عراجينه في ضوء الشمس، وهذه
الصبيحة يمامة ترجع هديلا على ضفاف
دجلة تجاوبها بالشدو كالبلابل الزهور،
فإذا بالعين تسمع والأذن ترى مما نعرفه
في أسلوب تراسل الحواس، وتداعي
الصور الصغيرة لتشكّل صورة كبيرة
تعكس الجو العام الذي يمتزج فيه الحسي
والمعنوي. ويقوم الفعل المضارعي

(تهدل، يداعب، تهب، تعانق) بدوره في
تحريك هذه الصور المنتقاة بعناية
ورهافة:
الصبح فوق ذرى النخيل يمامة شقراء
تهدل بالنشيد
ويداعب الريش المذهب صمت أهداب
الورود،
فتهب من بين الجفون بلابل الجوري
والدفل،
تعانق في جنائن دجلة العشق الفريد.

ومثل كاتب (السيناريو) المتقن
لأدواته، تبدأ الشاعرة بوصف حركة
طفلة كالفراشة الرقراقة النضيرة،
اختارت لها الشاعرة اسم (صبا) للإيحاء
برقتها ولتعميق إحساسنا فيما بعد
بالحدث المأساوي، حركتها في بيتها قبيل
الذهاب إلى المدرسة. وبحس الأمومة
الشفيف، تلتقط جنة القريني تفصيلات
هذه الحركة، وما يتبعها من حوار، فإذا
بنا نشهدا وهي تملأ الدار فرحا
ومراحا، إذ تعدو كالعصفورة معاينة
أمها، متظاهرة بالعزوف عن تناول
شطيرة الإفطار مثل كل صباح:

تعدو (صبا) في البيت مثل فراشة
بضفائر «الساتان»
تخفي نفسها خلف السرير
«أين الشقية؟ أينها»
تتدحرج الضحكات من شبك الأصابع:
«فدوه ماما، ما أريد اشرب حليب»
ه أف لهذا الرأس كم يحوي عنادا..
ما تريدين إذن؟ لا تتعبيني،
قطعة الجبن مع الخبز
تسد الجوع
ما رأيك؟
«لا بأس.. ضعيتها في الحقيبة»
ه هيا، فهذا صوت «باص» المدرسة..

ها قد جهزت... إلى اللقاء»

ولا يمكن أن يدور بخلد المتلقي أن هذا من نسج الخيال، لما يتصف به الحوار من صدق واقعي إلى جانب الصدق الفني، مما يرجع إلى استعمال اللهجة الشعبية في الحديث. ثم يعود النص إلى أسلوب القص على لسان الشاعرة، فيسترسل في تصوير الطبيعة البهيجة صباح ذلك اليوم الذي فتح عينيه على وجه «صبا» الجميل، فخلعت عليه من بهائها، وهي لا تدري ولا هو دار بالخبىء من الأحداث، فلم تنعق بومة وما تلبدت فوق جبين الكون غيوم. وفي تصوير خطوات المسير اليومي للصغيرة، ورسم صفائر شعرها المتهدلة على الكتفين، كأنها مهرة عربية، والتي تسكب ظلالها على كل ما تقع عليه عينها من أماكن، واستقبال المدرسة لصبا وأترابها، والشمس: التي صورتها لنا الشاعرة أذرعاً حانية تمتد لتحتضن البراعم الواعدات بغد أجمل وأروع:

الصباح سرب سحائب وردية
ترخي غلائل لونها فوق الشوارع
والجوامع، والمنازل، والسواحل،
ترتدي الضوء المدارس،
تفتح النسمات أذرعها لشقشقة
الصغار

وترتد جنة القريني إلى ذكريات تلقى العلم في عهد الطفولة، أو لعلها مارست مهنة التعليم، فتقدم لنا مشهداً حياً تفصيلياً وكاملاً - صوتاً وصورة - عن التقاليد المرعية في افتتاح اليوم الدراسي، لنعيش مع (صبا) يوماً من حياتها، بل آخر أيام عمرها الذي قصره الغدر حين اغتال غصنها الرطيب، وتضرم شاعرتنا روح الشعر المتوهجة في النص ببايثار أسلوب السرد النثري بالنظر إلى أنه الأوفى

- في هذا السياق - بجوهر العمل الفني الذي يصور واقعة، وذلك بعد الاكتفاء بأسلوب الاستعارة الذي أبدعته في البيتين الأولين لتعريف المتلقى بالوقت الذي اقتحم فيه الحدث البشع بستان المعرفة الذي ترتشف الزهرات من رحيقه.

ويلحظ الناقد امتزاج الطبيعة والمكان بالإنسان - وهو من التقنيات الأثرية لدى جنة القريني - وذلك بترديد المدرسة هتافات التلميذات:

الوقت يسحبه حصان الثامنة
يشدو الجرس
تنساقق الأزهار في قلب «البلاط»
المستفيق
على رؤى فجر غريب
تقف الصفوف دقيقة
تتلو معاني الفاتحة
يتقدم الفتيان بضع طلائع
يعلو هتاف شاهق:
«يحيا العلم»
فيرددون بصوت رعد صاعق:

«يحيا العلم»
ه يحيا الوطن
يهنئ مهد الأرض منتشياً:
«ألا يحيا الوطن»
ه «تحيا عروبتنا إلى أبد الزمن»

ثم يكون الزلزال يفجره الأشقياء والوالغون في الدم، على حين تتأهب بنات النور لاستقبال يوم دراسي جديد، والأمل في قلوبهن الرقيقة يمتزج بأنفاس دجلة المتضوعة عبيراً في شهر «تشرين»، ويداعب وجناتهن النظيرة المستبشرة. ويتحول طوق النجاح إلى قيد في الأعناق، ويظلم النهار، إذ سقطت العصفير صرعى بلا حراك، وقد تساقطت عليهن في مأمنهن حمم الغارة الجوية الهوجاء.

تهوى عصافير الغداء ذبيحة،
تتطاير الأشلاء ملتصق بها جسم
الثياب،
وجلد أحزمة الحقائب
يضغط اللحم الممزق،
والضلوع ينز من أقفاصها كرز الدم
المعقود
تعلق في سلاسله الشرائط، والصفائر،
والجوارب...
تحمى فيها أصابع
لاتزال تلوذ من دعر المفاصل والعروق

ويفاجئنا النص بصورة لا يكاد
يحتملها القلب. إنها صورة عيني (صبا)
اللتين كانتا تلتمعان بنظرات متطلعة في
حلمها السعيد إلى الأعلى، وقد تجمدتا
بالمحجرين في سكون الموت، وسوف
تتحولان بعد ساعات إلى ثقبين في
جمجمة، فيا لفظاعة الجرم الذي أودى بها
إلى هذا المصير التبعس. وتطلق الأم أنينا
صارخا «تكاد السموات أن يتفطرون منه
وتنشق منه الجبال»، وتتفجر أعماق
النص حتى يغدو معادلا للواقع من خلال
الجمال الاستفهامية المتوالية، والأم لا تكاد
تتصور أن (صبا) هي هذه القطع المدماة،
وتلامح أمامنا طيفها في إبان ازدهاره
الربيعي، تعصرها ذكريات الأمس
القريب وهي تجول معها في سوق المدينة
وقد ارتدت من الثياب القشيب الطريف،
وطلبت شراء حلوى تزين أذنيها وجيدها
وضفائرها في ليلة عيد ميلادها:

وعلى أديم جداول الدم المراق
تجول أحداق العيون المشرئبة،
أين تنظر يا إلهي؟..
من سيعمضها؟..
ومن سيشيل أغصان الربيع
المستباح، «صبا»!

وسوف تبقى من عيون الشعر في
تصوير جناية الحرب العدوانية على
الأطفال تلك اللوحة التي صاغتها جنة
القرينية تعبيراً عن المأساة. لقد خلد عالم
الفنون التشكيلية لوحة بيكاسو
السيريلية (الجرينيكا) عن دمار المدينة
الإسبانية الآمنة تحت وابل قنابل النازية
في الحرب الأهلية. وها هي ذي شاعرة
عربية تبدع قصيدة متفردة في الديوان
المعاصر، جنباً إلى جنب مع بضعة قصائد
رفيعة المستوى في هذا الموضوع، ومع
القصائد القليلة التي استوحت مأساة
أطفال بحر البقر المصريين في الغارة
الإسرائيلية على مدرستهم الابتدائية في
صباح يوم ٨ أبريل ١٩٧٠. (١٢)
ومرة أخرى تغمس الشاعرة ريشتها
في دم الواقع دون تزيين استعارى، لأن
الواقع هنا أغنى من الخيال ومن ثم أوقع
أثراً، وهي تمتلك ناصية الإبداع حتى تبلغ
قمته حين تعيد لنا مشهد أم (صبا) الذي
رأيناه في المقاطع الأولى، وقد تحولت إلى
شبح حزين لا يكاد يقوى على السير بين
جثث الضحايا بعينين زائغتين، بحثاً عن
(صباها) بين الأشلاء المتناثرة التي
مازالت دماؤها ساخنة تروي (البلاط).
أية مناحة تعصر الحنايا تلك التي تردت
في الفضاء الساكن تطلقها أم تكل في ذلك
اليوم الأسود المشئوم؟ أية لعنات تكفي
لرجم الطغاة الذين تصخرت قلوبهم فلم
ترحم العصافير والحمام والعنادل
الوادعات؟:

الصباح يرسل ظله
فتضوع من «تشرين» أنفاس اللطافة
في الوجوه المستنيرة بالأمل
وبلمحة، يرغو المدى
تنشق أسماع الفضاء
يحز طوق الموت أعناق النهار،

أهذي أنت؟

لا..لا..لست أنت

وليست العيناان عينيك

ولا وجهك..

رباه

صفائرها..

شرائطها التي أمس اشتريناها..

«صبا» بالأمس في «الأورزدي» قد كنت

معي..

تتنقلين هنا، وقد تتوقفين هناك:

ماما، اشترى لي وردة للشعر،

أقراطا، وعقدًا كالذي عندك

كي ألبسها في ليلة الاثنين،

في ميلاد «فوز»

في أي ميلاد حلمت،

وأي عيد رمت أن تتريني فيه

إلى حد البطر؟

ومشرب وملعب وحكايات جميلة:

في أي صمت تسرحين؟..

ردي.. أجيبيني

بأنك لست من أعني،

«صبا» بنتي هناك أمام مرآة الشقاوة

تمسح الجفنين بالظل الندي،

وترسم الشفتين بالوردي،

تفرد شعرها،

وتطيل قامتها بكعب،

ثم تقفز ها هنا.. وهنا

تغني مثل عصفور طليق

في أي يوم تغرقين؟

لا تبصرين شريحة الخبز التي أعدتها

تطفو بجانبك

تخيم فوقها قطع الذباب

لا تأكلي شيئاً..

وإن لم ترغبي،

لن تجبرني أبداً على شرب الحليب

هاتي يديك..

تشبثي بيدي.. قومي

سوف أصحبك إلى «الزوراء»،

نأكل ما تشائين،

ونركب في المراجيح التي تهوين،

نضحك، نلعب «الغميضة»، نجري،

وليس غريب امرأة شاعرة عرفت

الأمومة، من يستطيع أن يلتقط بالعينين

والقلب مثل تلك التفاصيل الرقيقة للبراءة

(والشقاوة) التي تسود متاعبها

ومسراتها الأمهات، وهي ما نجده في

المقطع الآتي استطرادا للمقطع السابق..

إنها صور جديدة تثري الأدب العربي

عامة والأدب النسائي خاصة. ولا تفيق

الأم من هول الصدمة، فهي تترنح ذهولا

يذهب بها حيناً إلى وقائع الصباح المشرق

ويوم السوق قبله والاستعداد لحفل عيد

الميلاد، ويكرر بها عائدة إلى الحاضر

الكئيب، ولا تصدق أن ابنتها جثة مسجاة

في كفن الدم، بل يخيل لها أنها تغط في

سبات عميق، أو تصبح في واد بعيد من

التأملات، فتناجيه وتلثمها، وهي تلمس

أشلاءها وتغمرها بقبلاتها لعلها أن

تصحو، وحين تأبى تعدها إذا استجابات

لنداءاتها أن تقدم لها ما تشتتهي من أكل

وتفاجئنا الشاعرة في نهايات القصيدة

— براءة فائقة — أن أم (صبا) أرملة

استشهد زوجها الطيار في إحدى (طلعاته)

فداء للوطن، وها هي الأم تفجع للمرة

الثانية كأنما لتضاعف أداء الدين المستحق

للوطن، ولتصبح هي الفدائية التي

استشهدت وما زالت على قيد الحياة. ولا

يمكن القول إن هذه النهاية «ميلو دراما»

شعرية، بل هي، من صميم الواقع، فكم

من عراقية فقدت زوجها المحارب وأبناءها

الأبرياء. وتجسيدا واقعيا للموقف

والدكتورة / سهير القلماوي إذ نشرت عدة قصائد قبل أن تتحول إلى ميدان النشر ما بين المقال والقصة والدراسات الجامعية، وعرفت بكتابتها (أحاديث جدتي).

٢- لمزيد من الأمثلة على تكرار استعمال لفظ (الحنن) ومشتقاته ومرادفاته مثل الأسى والشجي والشجو والشجون أنظر الديوان في الصفحات: ١٣، ١٧، ٢٤، ٢٧، ٢٩، ٣٢، ٤٣، ٤٤، ٤٨، ٥٧، ٥٩، ٦٤، ٦٦، ٦٧، ٨١، ٨٦، ١٠٠، ١٠٥، ١٤٦.

٣- لمزيد من النماذج في ترديد كلمة الصبر انظر الصفحات: ١٣، ٢٥، ١٠٤.

٤- انظر شواهد أخرى على كثرة استخدام كلمة اليأس ومرادفاتها في الصفحات: ٨، ٢٤.

٥- الحلم الموصوف بالعصى تارة وبالأثير تارة أخرى هاجس ملح في معظم القصائد ص ٩، ١٤، ١٥، ٢٩، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٤٠، ٤٥، ٥٩، ٧٠، ٧٣، ٧٥.

٦- انعكس أيضا الشكل النزاری على قصيدة (أغنية للرحيل).

٧- تتبدى دلالة (المدى) في استخدام عدة كلمات أخرى تخرج في معطفه مثل الامتداد والمسافات والفضاءات. راجع ص ٩، ٢٣، ٣٢، ٣٥، ١٠١، ١٠٤ كما يدل على فحواه تكرار كلمة بعيد، انظر ص ١٠٤ حيث ذكرت ست مرات وهذه الكلمات كلها دوال على الرحيل والشوق إلى المجهول أو المأمول، وهو من عوالم الشاعرة التي تلمحها رؤاها. ويدل على ولع الشاعرة بالآفاق الممتدة أيضا استعمالها كثيرا لفظة الصحاري ومرادفتها المفازات، ولفظة السماء مفردة وجمعا، ولهاتين اللفظتين دلالات أخرى.

تستحضر جنة القريني - وقد تقمصت شخصية الأم ونضحت عن موهبة غنية في نسج النص القصصي - شطرا من أخريات حياة أبي (صبا)، فنراه فوق الغمام يقود طائرته ليحمي بها حدود وطنه المقدسة من غوائل العدو المغير، أو ليصب منها جام الغضب على معسكراته وحشوده المتعطشة للدم.

إنها تروي لابنتها الضحية طرفا من حكاية بطولية صنعها نسر سجل اسمه مع رفقاءه بحروف الكبرياء العربية في كتاب الشهادة.

كانت (صبا) أملا يعوضها عن «الشهاب الغائب الغالي»، فعيناها عيناه وروحها من روحه. وتصوغ الشاعرة صورة استعارية غير مسبوقة في التعبير عن ابتسام الحياة لها بعد ترملها كلما نظرت إلى قرّة عينها (صبا) ورأت فيها امتدادا لحياة الحبيب الراحل:

ثم أحكي لك عن ذاك الشهاب الغائب
الغلي، الذي

ركب الغمام، ليمطر الموت الزّوام
على جراد اللّؤم، أسراب الظلام
هيا معي..

يا قطعة من روحه،
فيك أشذب ريح أيامي،
أقطع كل أنسجة العناكب..

حول داري
هيا إلى البيت معي
كي ترتدي فستانك الوردى،
والأقراط، والعقد الجميل

هوامش:

١- ضم جيل مدرسة أبولو في العقدين الثالث والرابع شاعرين من مصر هما جميلة العلايلي ولها ديوان مطبوع،

٨- نجد أيضا هذا التركيب المشوب بشيء من النبو في قول الشاعرة من قصيدة (انتظار الحلم): إلى في انتظار حمائم الأحلام)، ومن قصيدة (صنعاء القلب): (وأخشى كفر عثم الوحدة الآتي)، والبيت الأخير في القصيدة مشوب بالثرية الذهنية في بدايته: (لذلك يحار في عيني دمع الخوف والإشفاق).

٩- انظر على سبيل المثال مطلع قصيدة (إلى جبران الحلم) حيث تذكر كلمتا الترقب والانتظار متعاقبتين، والصفحات: ٣٢، ٥٨، ١٠٠. كما جعلت الشاعرة عنوان إحدى قصائدها (انتظار الحلم) واستهلقتها بانتظار الغيم وانتظار الريح ثم انتظار حمائم الأحلام، لتدفي بها حلمها.

١٠- أي ربط كلمة (أسراب) بأخرى (الضياء) لا تلائمها على المستوى العقلي، ولكن توائمتها شعوريا.

١١- يلاحظ خلل في الوزن إذ تغير من الرمل إلى الرجز، وكان يستقيم لو قالت الشاعرة (أنت تعنين إن لبنتان). كما يلاحظ في قصيدة (الصبح الشهيد) كثرة

استخدام العلل من زحاف وغيره. ١٢- من نماذج القصائد الدالة على بشاعة قتل الأطفال من تلاميذ المدارس الابتدائية والتي تجدر بدراسات مقارنة بين استيحاء ضحايا ٨ أبريل ١٩٧٠ في مصر واستلهام ضحايا ١٩٨٧ في العراق قصيدة الشاعر عن (يوسف نقش بالدم على جذع النخلة) التي تمثل رؤية مشابهة لرؤية الشاعرة جنة القريني في نفس الموضوع، وقصيدتي (أطفال بحر البقر) ومنها المقطوعة الآتية:

«أحمد» كان يغني كالعصفور الأخضر
يمشي مختالا في ردهات «الفصل»
ويسر «لزينب» خطك أجمل
ستكونين مدرّسة في «مصر»
وسأغدو طيارا في الجبهة
لا تأسوا
«أحمد» لما أطلق أول صرخة
لم ينس رفيقته في «الصف الأول»
وجدوه يحتضن ضفائرها
بذراعي طيار في السابعة من العمر
سقط التيار وماتت «زينب»

فيليبو مارينتي

والوجه الآخر للحركة المستقبلية

ريتشارد باخ جنسن

لويزيانا

ترجمة: محمد

جلال النجار

إن إعادة إحياء أعمال بالازو غراسي PALUZZO GRASSI، الذي لفظ أنفاسه الأخيرة في البندقية تحت ثقل ٣٠٠ لوحة و ١٢٠٠ عمل أدبي آخر، بالإضافة لسيارة بوغاتي 'BUGATTI' الفخمة، له علاقة واضحة بالمدرسة المستقبلية وتأثيرها.

كان معرضاً ضخماً جداً لدرجة أن وزن فهرست المعروضات عادل وزن قنبلة. وقد زارت عدة شخصيات بارزة، من أمثال هنري كيسنجر وأغان خان وبومبيدو وآخرين، المعرض لمشاهدته وتناول وجبة طعام من طراز الوصفات المستقبلية مثل: الرز البرتقالي والسرطان البحري مع صلصة زابليونية خضراء، وتجنيبوا الأطباق الأكثر تطرفاً الموجودة في كتاب الطبخ المستقبلي لفيليبو مارينتي عام ١٩٣١ مثل: السجق المغطس بالقهوة

انتشر أتباع المذهب المستقبلي، بقيادة الإيطالي فيليبو مارينتي-FILIPPO MARI NETTI (١)، في مجمل الساحة الثقافية الأوروبية خلال وبعد الحرب العالمية الأولى بكل ما تحتويه «الوصفات» الفوضوية لمؤسسها من حيوية وتوهج. لكن، هل تبني موسولينى وأتباعه الفاشيون هذه الوصفات؟

من الضروري إعادة دراسة العلاقة بين تطور الفاشية ومسار الحركة الأدبية والفنية التي سميت بالمذهب المستقبلي، لأن هذه الحركة عادت ثانية إلى مسرح الأحداث في العقد الماضي.. فقد قامت شركة تصنيع السيارات الإيطالية الضخمة «فيات» بالتعاون مع شركة أمريكية مختصة بالتكنولوجيا المتقدمة برعاية أكبر وأشمل معرض للحركة المستقبلية عام ١٩٨٦.

الشارع وتطبيق آرائها.. بدون خوف من الشغب والقتال، وفي نزوعها الكبير لكسر كل العادات، كما في تعظيم دور الشباب». وقد ذهب الخبير السياسي أي. جيمس جروجر A. JAMES GREGOR أبعد من ذلك حين نسب في مقالاته (القصيصة الفاشية في السياسة الراديكالية)، المثيرة للجدل، نجاح موسوليني في اعتلاء السلطة إلى اعتماده «منهج السياسة المستقبلية» و«أسلوب المستقبلين في التمثيل والرقص في الشوارع» التي خدمت كـ«وسيلة حشد وتنظيم أساسية لتزويد الفاشية بالعناصر الجدد». أضف إلى ذلك «اكتشاف المستقبلين الواعي لمسألة التركيبة النفسية للكتل الجماهيرية المهجرة والمتضررة». لقد كانت الحركة الفاشية قادرة على حشد أعداد ضخمة من الناس بغية القيام بأعمال ثورية، وهذا ما لم يستطع القيام به الحزب الاشتراكي.

وعلى الرغم مما تقدم، يجب علينا التأكيد على قرب في أصول نشوء المدرسة المستقبلية قبل الحرب وإلى نشاطاتها بعد الحرب قبل الموافقة على أن طريقة ووسائل المدرسة المستقبلية وفرت نموذجا للحركة الفاشية احتذت به. كانت المدرسة المستقبلية، إلى حد كبير، من بنات أفكار رجل واحد هو فيليبو توماس مارينتي الذي كان شاعرا إيطاليا غنيا من مدينة ميلانو، له علاقات حميمة مع مجموعة الأدباء الرواد ومسؤولا فنيا ومخرجا مسرحيا. فهو مليونير ويمتلك قوة غير محدودة وجاذبية شخصية كبيرة بالإضافة إلى علاقاته الواسعة. ولم يجد مشقة في إيجاد أشقاء وشركاء يمتلكون الميول ذاتها من بين مجموعة واسعة من الفنانين والموسيقيين أصحاب

السوداء الساخنة مع نكهة ماء الكولونيا. أما بالنسبة للحلوى التي تختتم بها الوجبة فتتألف من الأناناس مع السردين. ومن السهل اكتشاف الحقيقة المرة بتورط أشهر حركة أدبية إيطالية في العصر الحديث بالفاشية. وبالتأكيد فقد ساعد مارينتي، قائد المدرسة المستقبلية، موسوليني في إيجاد هذه الحركة. ومهما يكن، فإن سيل الكتابات التي تدفقت فمذ معرض «بالازو غراسي»، بما فيها نشر فكرة مارينتي التي كتبت ما بين (١٩١٥ — ١٩٢١)، قد ألهم النقاشات حول العلاقة المعقدة بين المدرسة المستقبلية والفاشية، وحول طبيعة الثقافة السياسية الإيطالية في فترة ما قبل الفاشية.

وعلى الرغم من انقطاع العلاقة بين مارينتي وموسوليني عام ١٩٢٠ فقد ظل مارينتي يدعم نظام موسوليني بعد شهر آذار من عام ١٩٢٢ في روما مؤكدا أن الفاشية، على الأقل، قد أنجزت الحد الأدنى من برنامج عمل الحركة المستقبلية. وفي عام ١٩٢٩ أصبح مارينتي سكرتيرا لاتحاد الكتاب الفاشيين، وهي مؤسسة رسمية كان قد أعلن في فترة سابقة مقتته لها. وقد ظل مواليا لموسوليني حتى وفاته عام ١٩٤٤. وبموته تراجعت حركة المدرسة المستقبلية.

هذه العلاقة الحميمة بين المدرسة المستقبلية والفاشية جعلت بعض المثقفين يؤكدون على التأثير السياسي الكبير للأولى على الثانية. فقد رأى المؤرخ والفيلسوف الإيطالي بنيديتو كروتشي BENEDETTO CROCE أن «البذور الإيديولوجية» للفاشية موجودة في المدرسة المستقبلية وخصوصا في إصرارها «على النزول إلى

نفوذ وأبرزهم: أمبرتو بوكاشيو-UMBER
TO BOCCION وكارلو كارا CARLO
CARRA ولويجي رسولو-LUIGI RUSSO
LO وجينو سيفريني GINO SEVERINI
بالإضافة إلى النحات سانت إيليا SANT'
ELIA الذي يمتاز بموهبة فذة لكن موته
المبكر حال دون ذلك.

وفي إحدى أمسيات عام ١٩٠٩ جمع
مارينتي شركاءه وأصدقائه وأمضى
الليلة في كتابة البيان الذي تضمن المبادئ
الرئيسية للمذهب المستقبلي. ونشر
مباشرة على صدر صحيفة «لوفيجارو
LE FIGA»، الصحيفة الرئيسية في باريس.
وكان بمثابة صاعقة نزلت على الساحة
الثقافية الأوروبية.

ومازال سحر هذا البيان، حتى يومنا
هذا، يثير الدهشة لتمجيده المرأة والحرب
واعتبارهما مبعث صحة للعالم
ولتحريضه على حرق المكتبات وتدمير
المتاحف.

ويمكن تلخيص المواضيع الرئيسية
للبرنامج المستقبلي بالآتي:

- ١ - تعظيم دور السرعة والحركة.
- ٢ - تأييد العنف والصراع.
- ٣ - التأكيد على دور الشباب.
- ٤ - الثورة على الماضي واحتقار الركود
الثقافي الإيطالي.
- ٥ - تأييد العصر الصناعي وآلة
والتكنولوجيا.

٦ - اعتناق عقيدة القومية الإيطالية
المتقدمة والسلطة الامبراطورية.

ومن خلال هذه القائمة، سعى مارينتي
وأتباعه إلى إحداث تغيير جذري في بناء
الشخصية بحيث تكون متطرفة وواسعة
الانتشار. لقد استثمروا مواهبهم للتعبير
عن برنامجهم من خلال المجالات الفنية
كالرسم والنحت وفن العمارة والطباعة

والزخرفة والتصوير والأدب والرقص
والسينما والمسرح والأزياء، بالإضافة إلى
حقول الأخلاق والعادات والسياسة.
واعتبرت بسبب أهدافها الواسعة ومجالها
العريض أول حركة رواد حقيقية أصيلة
في أوروبا.

وبما أن هدف مارينتي لم يكن أقل من
التغيير الجذري للثقافة والمجتمع، فقد
سعى إلى الشهرة كلما سنحت له الفرصة،
وذلك بانتشار أخبار حركته الفنية أبعد
من الحدود الضيقة للنخبة ومتذوقي
الأعمال الفنية لتصل إلى عامة الناس.

ولهذا الغرض قام بسلسلة من
الحملات الدعائية الغريبة والناجحة. وقد
أشارت إحدى المجلات في وصفها لمارينتي
بـ«كافيين أوروبا»، لأنه يتحرك بسرعة عبر
القارة الأوروبية ينظم ويجري مقابلات
صحفية ويرتب لقاءات وحفلات غداء
ويصدر برامج فنية ومسرحية، ويضع
ملصقات قرمزية اللون طبع عليها كلمة
«المستقبلية» بأحرف كبيرة ضخمة
وعلمت في كل أنحاء إيطاليا: من جدران
المصانع إلى قاعات الرقص إلى المقاهي
والساحات العامة. وكانت تحجز القاعات
والمسارح خصوصاً لـ«أمسيات أتباع
المستقبلية»، وخلال هذه الأمسيات كانت
تدوي الموسيقى الصاخبة في الوقت الذي
تقرأ به البيانات الرسمية ويقرض الشعر
وتعرض الأعمال الفنية.

وخلال هذه الأمسيات يتبادل أتباع
الدرسة المستقبلية وعدد من الجمهور
الكلمات والأفكار والصفير ويتقاذفون
بالجوز والفول والفواكه والخضراوات
وستملأ المعكرونة جو القاعات عندما
يعلن المستقبلليون أفكارهم المتطرفة. وقد
أحب مارينتي الإجابة على سخرية الحشد
ببعض الملاحظات الذكية. فمرة، وبينما

بعد ذلك انشغل مارينتي بالمعارك السياسية والثقافية. فقد أيد بشدة غزو إيطاليا لليبيا عام ١٩١٢. وبعد ذلك سخر مواهبه للترويج لصالح تدخل إيطاليا في الحرب العالمية الأولى بحيث كانت مجموعات المدرسة المستقبلية أول من نظم احتجاجا عاما ضد سياسة الحياد التي اعتمدتها الحكومة في آب ١٩١٤. وفي إحدى المظاهرات التي تمت في روما في نيسان ١٩١٥، فترة ما قبل الحرب، وجد مارينتي نفسه إلى جانب بنيتو موسوليني - الاشتراكي المرتد. وبعد أن نجحت مساعي المستقبلين، بالإضافة إلى تدخلات سياسية خارجية، في دفع إيطاليا للمشاركة في الصراع الأوروبي ذهب مارينتي للتطوع في القتال لإيمانه أن الفوضى والبطولة في الحرب ممتعة جدا. وعندما شارفت الحرب على الانتهاء، أعاد مارينتي انشغاله بالشؤون السياسية الإيطالية أكثر من السابق. ففي شباط عام ١٩١٨ أصدر بيانا يعلن فيه تشكيل حزب سياسي مستقبلي منفصل عن المدرسة الأدبية المستقبلية. وفي أوائل عام ١٩١٩ كانت المجموعات السياسية المستقبلية قد انتشرت في عشرين مدينة إيطالية مثل فلورنسا وفيريرا، والبندقية وجانوا ونابولي وباليرمو، بالإضافة لمراكزها الرئيسية في روما وميلانو، وقد كان أعضاؤها قلائل عندما أشار مارينتي إلى أنهم مئات ملتزمون بافتتاحية رئيس تحرير مجلة (مستقبليو روما) التي أصبحت منذ تأسيسها عام ١٩١٨ المجلة الدورية الرئيسة للحركة المستقبلية. وقد تضمن البيان السياسي للمدرسة المستقبلية الصادر عام ١٩١٨ المطالبة بتغييرات معتدلة ومتطرفة في آن معا: ثماني ساعات من النهار للعمل وثمانى

كان يقرأ قصيدة شعر، لم يتوقف أحد المستمعين عن الصفيح مما جعل مارينتي يصرخ به ليمتّع الجمهور قائلا: «هل هناك ثقب في رأسك؟!». وغالبا ما تنتهي الأمسية بالشجار وتدخل الشرطة. وهذا ما كان يسر مارينتي لأن الفوضى، في اعتقاده، غالبا ما تلفت انتباه الجرائد والدوريات المحلية والقومية. وقد رحب مارينتي بردود الفعل المعادية لحركته واعتبرها علامات على مدى حيويتها الفنية. وأكد أن من الأفضل للأفكار المستقبلية أن تنال الاستهجان حاليا، لأن كل شيء «ينال التصفيق مباشرة هو بالتأكيد ناتج عن ذكاء عادي، وهو معتدل وباهت، لذلك إما أنه يهضم بسرعة أو يجري تقيؤه». وقد امتد ميل أتباع المدرسة المستقبلية إلى العنف ليطال النقاد والأدباء وعامة الناس. فعندما أغضبهم نقد مجلة فلورنسية تدعى «لا فوس LA VOCE» عام ١٩١١ لأعمالهم الفنية، استقبل مجموعة منهم القطار المتوجه من ميلانو إلى فلورنسا ووجدوا بريزوليني PREZ-ZOLINI وبابيني PAPINI وسوفيسي SOF-FICI، وجميعهم يكتبون للمجلة، في المقهى الذي يرتادونه عادة فهاجموهم بالصفعات واللكمات والعصي. وثأر فيما بعد أصحاب المجلة لأنفسهم بنصب كمين لأتباع المدرسة المستقبلية عند محطة القطار عندما كانوا يحاولون السفر إلى ميلانو وهاجموهم. وبعد كل هذا العنف جلس الطرفان، ودمأؤهم تسيل، يناقشون خلافاتهم. واكتشفوا أن أفكارهم ليست متباعدة كثيرا وافترقوا وهم أصدقاء. وفي عام ١٩١٣ انضم سوفيني وبابيني للمدرسة المستقبلية ودام التزامهم بها سنة واحدة تقريبا.

لكسب الدعم بين صفوف الجنود. وقد أدى تعاونهم مع المدرسة المستقبلية إلى انتشار نفوذهم. إن أول نشاط مشترك للاثنيين كان في كانون الثاني من عام ١٩١٩ عندما خططا لتعطيل اجتماع حاشد للاشتراكيين في مدينة ميلانو. كان الاشتراكي المعتدل بيسولاتي BISSOLATI يدافع، في هذا الاجتماع عن برنامج من أجل «سلام عادل ومتين»، وبوضع ترتيبات سلام ما بعد الحرب تتضمن تخلي إيطاليا عن منطقة دلماسيا - الواقعة في كرواتيا حاليا - وعن مقاطعات أخرى لا تقطنها أغلبية إيطالية. وبدأ مارينيتي بمقاطعة وإفساد خطاب بيسولاتي بصرخات مدوية وساخرة قائلا (أمين)، بعد ذلك انضم إليه زملاؤه بصغير متواصل. وفي الحال نشب شجار بين المستقبلين وأتباع موسوليني من جهة والمستمعين من جهة أخرى مما أدى إلى تعطيل الاجتماع. وكان هذا أول عنف سياسي مخطط شهدته إيطاليا فترة ما بعد الحرب.

أما في آذار من عام ١٩١٩ فقد أسس موسوليني ومارينيتي وبالتعاون مع ١٠٠ شخص آخرين معظمهم من المحاربين القدماء، الحركة الفاشية. لكن كانت مساهمة المستقبلين فيها نسبية على الرغم من وجود مارينيتي في لجنتها المركزية. انضم إليها عدد قليل منهم وظلوا معزولين. وفي نيسان من عام ١٩١٩ قاد مارينيتي مجموعة من المستقبلين والفاشينيين والأردتي بغية تعطيل مظاهرة ضخمة للحزب الاشتراكي، رغم عدم موافقة موسوليني لأنه اعتبرها غير ناضجة بعد. في هذه الحادثة طرح مارينيتي أحد أعضاء الحزب الاشتراكي أرضا وقبضه من عنقه

ساعات للنساء، طرد البابا من إيطاليا، تأميم واسع للأراضي الزراعية وتوزيعها على الجنود، ممارسة الرياضة الجمبازية إلزاميا، فرض ضرائب كبيرة على الأموال المكتسبة والمنقولة، سهولة الطلاق وحرية الحب، إحلال مجلس مكون من صناعيين وزراعيين ومهندسين وتجار شبان محل البرلمان، وإذا كان أداء هذا المجلس ضعيفا فإن سلطة مكونة من عشرين مختصا تكون مسؤولة عن مجلس جديد من الشبان دون الثلاثين من العمر تحل محل المجلس السابق. وبعد ذلك طالب مارينيتي بإلغاء الحكومة الملكية الإيطالية.

وعلى الرغم من أن هذا البرنامج السياسي متطرف جدا ولا يمكن أن يكتسب شعبية واسعة، فقد نجح مارينيتي في جذب عدد كبير من مجموعة «أردتي ARDITI» المكونة من نخبة من المتطوعين المتحدرين من فصائل الصدام أصحاب القمصان السوداء في الجيش الإيطالي والمشهورين باندفاعهم للمعارك عراة الصدور محملين بقنابل يدوية في أيديهم وخناجر بين أسنانهم. وقد خصص مارينيتي شقته الفخمة في ميلانو كمكان لقاء عام لهذه الجماعة ولرفاقه السابقين في الجيش. وفي كانون الثاني من عام ١٩١٩ أسس ماريو كارلي - العضو المستقبلي والمتهور السابق - المنظمة الإيطالية للمتطوعين. واعتبر مجلة (مستقبلي روما) هي الناطقة باسمهم... وبعد وقت قصير من تأسيسها ضمت ١٠٠٠٠ عضو.

إن العلاقة الناشئة بين المدرسة المستقبلية وجماعة «أردتي» كانت السبب في إعادة العلاقة بين مارينيتي وموسوليني. لقد كان موسوليني، المحرر الصحفي اللامع والسياسي الفذ، يسعى

صارخا في وجهه «على الأقل قل يعيش سيراتي وليس يعيش لينين أيها الأبله» - مع العلم أن سيراتي هو رئيس تحرير جريدة الحزب الاشتراكي (إلى الأمام). وقد علق مارينتي على هذه الحادثة فيما بعد قائلا إن خصمه لم يفهم هذا الدرس لأن «السياسة الأوروبية لا يمكن أن تغرس بالأذهان إلا بواسطة اللكمات» وأن على ذلك المرء أن يفضل الإيطاليين مهما كان مذهبهم على الغرباء.

أيضا تعارك مارينتي مع عامل قوي البنية وحاصره في زاوية أحد الجدران، وعندما هم الأردنيون لقتله منعهم - في الحقيقة، إن مدونات مارينتي لعام ١٩١٩ الموجودة في مفكرته تظهر تدخله المتكرر لمنع أعضاء الأردتي من إزهاق روح الاشتراكيين وعمال لا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم.

واستمرت بعد ذلك عصابات الفاشيين والمستقبليين في نهب وإحراق مكاتب جريدة (إلى الأمام) على الرغم من تأكيد مارينتي أنه لم يشارك في هذه الأحداث. إن الصدامات التي سميت بـ«معركة يعيش ميركانتي» ضد الاشتراكيين كانت آخر مشاركة شخصية له مع العصابات الفاشية، على الرغم من قيادته لمجموعة من المستقبلين لمهاجمة موكب ديني ضم ٥٠٠٠٠ كاثوليكي بعد أربعة شهور. وتعاون مارينتي ثانية مع الفاشيين أثناء انتخابات تشرين الثاني ١٩١٩ بغية تنظيم لقاءاتهم الانتخابية. ولكي يجذب جمهور الناخبين إليه نظم مارينتي، قبل الاجتماعات، عروضاً بالألعاب النارية وألعاباً أخرى.

وعلى الرغم من براعة المستقبلين الكبيرة في كيفية الوصول إلى الشهرة وميلهم للنشاطات الصعبة المراس،

فما زال يصعب التصديق أنهم قدموا مساندة كبيرة أو مخططا جعل الفاشيين يحوزون على السلطة السياسية. فعلى سبيل المثال: لم تحقق معركة (يعيش ميركانتي) أي مكاسب لموسوليني رغم سمو مكانتها في الأسطورة الفاشية. حيث أعقبها دعوة الاشتراكيين إلى إضراب عام احتجاجا على تصرفات قطاع الطرق هذه، كما رصدوا مبلغ مليون ليرة لإعادة الحياة لجريدة (إلى الأمام). وبالرغم من أن مناوشات حرب العصابات المدنية حاولت إكراه جمهور الناخبين لصالحها، فقد كانت نتائج انتخابات عام ١٩١٩ مدمرة للحركة الفاشية.

إن المجموعة الفاشية الوحيدة في إيطاليا التي استطاعت أن تقدم قائمة مرشحين للناخبين كانت في ميلانو. تضمنت هذه القائمة أسماء موسوليني ومارينتي واثنين آخرين من المدرسة المستقبلية، وقد حازت على أقل من ٥٠٠٠ صوت من أصل ٢٧٠,٠٠٠ صوت.

وعلى هذه الأصوات كانت نتيجة لمقدرة مارينتي في فهم الوضع النفسي للكتل الجماهيرية المتملطة وقدرة المدرسة المستقبلية على حشدهم وتهيئتهم للفعل. وقد أحبطت هذه النتائج موسوليني وجعلته يفكر بهجر العمل السياسي.

وقد عادت الحركة الفاشية إلى مسرح الأحداث ووصلت ذروة قوتها عندما برزت فجأة الفرق العسكرية الريفية عام ١٩٢٠ بقيادة ضباط سابقين. وقد هاجموا أجناب ويساريين ومجموعات كادحة من كافة الأنواع، وأقاموا تحالفات مع ملاك الأراضي ورجال الأعمال وأطراف يمينية أخرى. كل هذا كان بعيدا عن مخطط المدرسة المستقبلية. واشمأز مارينتي من تحالف الفاشيين مع

نلاحظ ان أول عملية لهم حدثت في تموز عام ١٩٢٠ وأثناءها نهبوا وحرقوا المقر الرئيسي للمنظمة السلوفينية المحلية في مدينة «تريست». وعلى الرغم من أن موسوليني لم يأمر بهذا الهجوم إلا أنه استفاد منه، وقد بارك فاشيبي «تريست» على ذلك العمل. أما مارينتي فلم يكن مسؤولاً عن هذا الحادث رغم أنه ألقى خطاباً في نفس المدينة عام ١٩٠٩ وزارها بعد الحرب، لكن لم يستطع إن يؤسس فيها لا مجموعة فنية مستقبلية ولا فرعاً للحزب السياسي المستقبلي. ومن ناحية أخرى، طور المستقبلليون واحداً من أقوى مراكزهم في العاصمة الإيطالية والتي عملت بحيوية كبيرة خلال فترة المطالبة بالتدخل في الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٥). أما الفاشية وفرقها الصدامية فلم تكن معروفة في روما قبل أذار من عام ١٩٢٢.

إن أول بروز حقيقي وواضح لهذه الفرق والتيار الفاشي المحافظ كان في مقاطعة بولونيا في صيف وخريف ١٩٢٠، وكانوا يطالبون بالتركيز على الفعل والحركة وليس السير على خطى معركة (يعيش ميركانتي).

وأثاروا اضطرابات عصبية في يوم تولية محافظ بولونيا الاشتراكي الجديد لمنصبه في تشرين الثاني ١٩٢٠، وقد خلفت هذه الاضطرابات عدة قتلى وأرجئت عملية التولية. بعد ذلك اجتاحت الأرياف موجات عنف موجهة ضد المهيمنين من فئات المزارعين الاشتراكيين مما أدى إلى تضخم قوة الفاشيين. وأكد مارينتي فيما بعد أن لـ«ناني ليون كاستيلي» - العضو المستقبلي - دوراً بارزاً في هذه الأحداث، لكن «انتوني كاردوزا» لم يذكر هذا الاسم أبداً في كتابه الصادر

الجماعات المحافظة التقليدية واستقال من الحركة مع ماريو كارلي وسيتملي وآخرين عندما رفض اقتراحه المقدم إلى مؤتمر الفاشيين المنعقد في أيار من عام ١٩٢٠ والمتضمن الدعوة إلى طرد الملك والبابا من إيطاليا.

في هذه الفترة تلاشى مجمل التأثير الذي أحدثته المدرسة المستقبلية في الحركة الفاشية طيلة عام ١٩١٩، بحيث أن ٩٠٪ من الأعضاء الفاشيين الأصليين بالإضافة إلى اشتراكيين منشقين وفوضويين ونقابيين وجمهوريين ومستقبليين قد تخلو عن الحركة الفاشية في روما واستبدلوا بليبراليين قوميين وأستقراطيين وزراعيين وآخرين. أما في فلورنسا، وكما أشار المؤرخ وولتر آدمسون (٢) أن المستقبلين استبدلوا بعناصر أكثر فساداً ومعظمهم من قطاع الطرق. كان أمريجو دوميني واحداً منهم وهو مغرم بالمعارك، وقائد العمليات التي نفذتها فرق الصدام ابتداءً من تشرين أول ١٩٢٠ وأحد المسؤولين عن مقتل النائب الاشتراكي ماتيتوتي عام ١٩٢٤.

لقد حزن الزعيم - موسوليني - كثيراً على خروج مارينتي من الحركة الفاشية على الرغم من أنه، وبمناسبات عدة، نوه إلى أن أهداف ووسائل عمل مارينتي تؤدي إلى كوارث سياسية. وقد أعلن مرة أن مارينتي عبارة عن «مهرج غريب الأطوار يريد أن يعمل في السياسة ولا يمكن لأحد، حتى أنا، أخذ رغبته على محمل الجد».

لكن حتى بعد ترك القادة المستقبلين للحركة الفاشية، ألم تتبع الفاشية خططهم في كيفية حشد الجماهير وفي عمليات العنف التي نفذتها فرق الصدام؟ إذا درسنا تاريخ فرق الصدام الفاشية

مؤخرا عن الحركة الفاشية (٣).

هناك شاهد أو اثنان يوضح طبيعة نشاطات الفرق الفاشية في بولونيا واختلافها عن المدرسة المستقبلية. فتجارب إيميليو أفون - سكرتير فرع الحزب الاشتراكي في مدينة كاستيناسو - وتجارب مزارعي مقاطعة «سانتا ماريا» في «دونو»، كما وضح «كاردوزا»، يمكن أن تكون شاهدا على ذلك:

«في نهاية آذار من عام ١٩٢١ وصلت أفون رسالة تهديد من الفاشيين المحليين، وفي الليلة التالية وصلت إلى بيته، وبينما كان نائما، شاحنة محملة بالفاشيين المقنعين، حطموا باب بيته مشهرين مسدساتهم وجروه إلى الخارج. بعد ذلك ضربوه أمام صرخات زوجته وأولاده الثلاثة بالهراوات حتى فقد الوعي، ثم طلبوا منه أن يغادر البلدة خلال ١٥ يوما وإلا قتلوه. وكان من الصعب عليه أن يرفض مثل هذا العرض...».

«... لم ينج أحد من رعب الفاشيين حتى المزارعين الأجراء الاشتراكيين في مقاطعة «سانتا ماريا» في «دونو». فخلال اجتماع لهم لمناقشة تطبيق عقود جديدة، اقتحمت القاعة فجأة مجموعة من الرجال المقنعين حاملين مسدسات وهراوات وباشروا بإطلاق النار عشوائيا. وبعد قتل أحد المزارعين وجرح تسعة آخرين نهبوا مكاتبهم وأحرقوا كل ما يمكن حمله حتى دراسات المزارعين».

لهذا فمن الصعوبة بمكان أن يكون مارينتي - الغندور المليونير ابن مدينة ميلانو - هو المعلم لهذه الأعمال الوحشية - إن المحاربين الذين شكلوا هذه الفرق يملكون تجارب طويلة في هذا النوع من القتال وخاصة من خلال الحرب العالمية الأولى، وها هي تجاربهم تخدمهم فترة ما

بعد الحرب.

وعلى الرغم من ادعاءات مارينتي وبعض المؤرخين، لم يكن هناك تواصل حقيقي بين أمسيات المستقبلين وتدخلاتهم السياسية في الحكومة وبين حملات الفرق الفاشية المسلحة.

إن ما حدث بين عامي (١٩٢٠ - ١٩٢٢) كان، في الواقع، السبب وراء سوء فهمنا للحركة المستقبلية وجعلنا نصنف التصرفات الغريبة للمستقبلين مثلها مثل الأعمال الوحشية للفرق الفاشية. إن أعمال المستقبلين غالبا ما كانت طفولية وبائسة، وكانوا ميالين لتمثيل العنف في الشوارع، لكنهم مختلفون تماما عن العصابات المسلحة الفاشية وحملاتها المنظمة التي ولدت الرعب، وقواتها الساحقة ضد الضحايا العزل. وكما تبين فإن أمسيات المستقبلين، وحتى غزوات مارينتي الفظة عام ١٩١٩، تميزت بالذكاء والنباهة بالإضافة للعنف واستخدام القوة.

لقد أحببنا مارينتي أن يخاطب ذكاء مستمعيه وليس مخاوفهم. وقد استطاع كسب تعاطفهم لجرائته الكبيرة وشجاعته في مواجهة أعداد ضخمة من الخصوم. ومهما يكن، فإن معظم أعمال العنف التي قام بها المستقبلون كانت بلاغية محضة. ورغم أن بيانهم التأسيسي تضمن الدعوة لحرق المكتبات وتدمير المتاحف إلا أنهم لم يحاولوا تجسيد هذه الأفكار الهمجية أبدا. وحتى عندما لجأ مارينتي وأتباعه لاستخدام قبضاتهم ضد خصومهم، فقد كان ذلك على سبيل الهزل والتعليم في نفس الوقت. والدليل على ذلك ما جرى خلال شجار فلورنسا عام ١٩١١ ومقولته «يعيش سيراتي وليس يعيش لينين». أما «أسلوب» فرق الصدام

أرادوا وضع إكليل من رقائق الحركة
الفنية على رأس الفاشية.

إن حيوية المدرسة المستقبلية الشفافة
قد أعمت الكثير من المؤرخين، ولا أقول
علماء السياسة، عن حقيقة العلاقة
السطحية التي ربطت بين المدرسة
المستقبلية والحركة الفاشية، وبالتحديد
عن استلام الفاشية للسلطة. ارتكزت
الحركة الفاشية على تطورات اجتماعية
واققتصادية وسياسية، أما مارينتي فقد
كان داعية عاشقا للفنون لكن «وصفاته»
السياسية لم تحقق النجاح الذي حققه
كتابه المشهور في الطبخ.

أصبح واضحا الآن ان عنف المستقبليين مختلف تماما عن عنف الفاشيين، لكن...!! لماذا تم تجاهل هذا الاختلاف بنسب السياسة الإيطالية فترة ما بعد الحرب إلى تأثير المدرسة المستقبلية فيها؟

الهوامش

حوار مع المخرجة التونسية

مفيدة تلاتي

صنفت مجلة ال Time فيلم مفيدة تلاتي الأول

«صمت القصور»

من أجمل وأجود عشرة أفلام منتجة في عام ١٩٩٥

● نرغب أن تقدمي نفسك إلى القراء..
الطفولة، الدراسة، التجربة،
السينمائية والحياتية.. الخ؟

— ولدت في تونس ، في أوائل سنوات
الاستقلال، كانت طفولتي مشابهة
للطفولة في الوطن العربي بشكل عام، كان
يغلب عليها الصمت، عانيت من هذه
الطفولة، لكن أجواء الألفة في العائلة
العربية أشعرتني بالسعادة في الكثير من
الأحيان، ثمة تساؤلات كبيرة بدأت تهز
روحي، وكنت أبحث عن من يجيبني
عليها، ولكنني اكتشفت أنني أستطيع
العثور على تلك الإجابات عن طريق
الصمت، وترجمة النظرات المتبادلة بين
الكبار بعد كل تساؤل، كانت هناك
خلافات وتناقضات في عائلتي، لذلك كانت
أسئلتني تكبر. كانت طفولتي متركزة

هلسنكي؛

محمد العبودي - حسين الشيخ

بشكل أو بآخر على قراءة لغة العيون. لذلك كانت مدرستي الأولى في تعلم ما يخبئه الصمت.

أحببت على الدوام أن أعيش طفولة و حياة مغايرتين عن التي عشتها. بعد أن أتى الاستقلال، تغيرت أوضاع البلاد بين ليلة وضحاها، وأيضاً الأحوال المحيطة بالمرأة كان لها نصيبها من التغيير. لم أشأ أن أعيش حياة أُمي وجدتي اللتين لم يكن لديهما إمكانية القراءة والتعليم بالمدارس، لم يكن مسموحاً لهما الخروج بحرية، لم يكن لهن أية اهتمامات شخصية، لذلك نزلت إلى اختيار طريقي الخاص المغاير، درست في البداية في تونس، وعندما أردت إكمال دراستي الجامعية في فرنسا، لقيت معارضة كبيرة، لكنني تغلبت عليها. لقد قررت أن أعيش كامرأة متحررة، أن أدرس وأعمل، وأكون فعالة في المجتمع. أعتقد أنني جئت في مرحلة تاريخية مناسبة وفرت لي إمكانية التعلم والتحرر، وخصوصاً حين ساعدنا القانون التونسي المتعلق بالمرأة والذي كان بمن ورائه القوانين المتعلقة بحرية المرأة في الوطن العربي.

درست السينما في فرنسا، وهناك التقيت بزوجي الذي كان عليه البقاء في فرنسا لمدة ثلاث سنوات ليكمل دراسته، عملت أثناء ذلك في التلفزيون الفرنسي، وبعد ذلك عدت إلى تونس، لم أجد عملاً في الفترة الأولى، لضآلة وندرة الانتاج السينمائي فيها، عملت بعد ذلك كـ«مونتيرة» في الأفلام القصيرة والطويلة لمدة عشرين عاماً حتى أخرجت فيلمي الأول «صمت القصور» في هذه الأثناء كبرت ابنتي، وبدأت الأسئلة الهامة تطرق روحها، إنها ابنة لامرأة تعلمت وساعدتها الظروف والقوانين على

التحرر، أعتقد أنني نقلت إلى ابنتي كل الأفكار الموضوعية التي أحملها، هل صحيح ما فعلت؟! أنقل لها تجربتي في التحرر والتعلم وأنا أعرف أنها ستواجه مجتمعا لم يتغير كثيراً عملياً، لكنني في المقابل أعرف أن لمجتمعنا عادات وتقاليد وثقافة وحدوداً خاصة لا يمكن للمرء أن يتجاوزها بسهولة، ولعل السؤال الهام الذي كان يتردد على روحي باستمرار: كيف أربي ابنتي؟ هل استخدم نفس المفاهيم التي حصلت عليها من أُمي؟ وقررت إذا اختارت ابنتي نموذج التحرر الغربي فإنني يقيناً سأحذرهما وأنبههما بأنها ليست امرأة غربية. إنها امرأة عربية ومسلمة وعليها احترام الإحساس بالمجتمع الذي تعيش فيه، بالتغيرات التي تحدث في داخله، في العلاقة بين الرجل والمرأة فيه، لكي لا تحس بالاغتراب والبعد عن هذا المجتمع لعنني ربيت ابنتي ولو بشكل غير واعي بالطريقة نفسها التي اتبعتها أُمي في تربيته.

● صُنفت مجلة الـ «TIME» فيلمك «صمت القصور» من بين أجود وأجمل عشرة أفلام منتجة في عام ١٩٩٥، ووضعتك بين مصاف مخرجين كبار أمثال كيسلوفسكي ودتشي، ما هو احساسك الداخلي بهذا التصنيف؟

- شعرت بأن الإحساسات العميقة والدافئة التي وضعتها في الفيلم قد وصلت إلى الناس، لذلك أحبه الناس، هذا الفيلم هو تجربتي الأولى، خطوتي الأولى، ولم تكن هذه الخطوة خائبة، لكنني أشعر بالخوف من هذا التصنيف، أخاف من نفسي أولاً، ليست لدي التجربة الكافية لأكون على ثقة كبيرة بنفسي، لست أستطيع القول عن نفسي أنني مخرجة عظيمة وسأنجح في كل عمل سأقوم به،

كان الحوار الذي يدور بيني وبين المخرجين الذين تعاملت معهم مفيدا وهاما، ينتج عنه بعد ذلك محبة عميقة من المخرج ومنى للفيلم الذي عملناه، ويبدو الفيلم في أغلب الأحيان كطفل صغير صنعناه أنا والمخرج وطاقم العمل، لذلك كان علينا أن نحافظ على طفلنا حتى بالرغم من نقائصه وأخطائه. لقد تعلمت واستفدت الكثير جدا من كل المخرجين الذين عملت معهم، كلهم كانوا ولا زالوا أحياء أعزاء.

● كيف استطعت حل المعادلة الصعبة وهي الجمع بين الإخراج والمونتاج، وتقديم فيلم مميز مثل «صمت القصور»؟

- لقد كنت وحدي بالفعل، كان الوضع صعبا جدا والإمكانيات المادية ضئيلة، عملت المونتاج لأننا لم نكن نملك النقود اللازمة لإعطائها إلى مونتير آخر. عملنا الفيلم بنصف الميزانية المقررة له، والباقي كله ديون للتقنيين والممثلين ولنفسي، وحتى الآن لم أحصل من الفيلم على أي مردود. المسألة الصعبة الأخرى كانت مسألة الوقت، فعندما رأى المنتج الفيلم قرر بأنه يجب أن يشترك في مهرجان كان السينمائي، فقد كانت الفترة قصيرة للغاية، صورت الفيلم في ديسمبر، ومهرجان كان يعقد في مايو، ويجب أن يتم تقديم الفيلم في إبريل للجنة المحكمة، وكان علي أن أنجز المونتاج والمكساج و«التيراج كوبي» خلال تلك الفترة القصيرة. وإذا أردنا الاستعانة بمونتير آخر فلن يقبل بإنجاز ذلك في تلك الفترة القصيرة جدا، عملت المونتاج في سبعة أسابيع وعملت اثنا عشر ساعة من الثامنة صباحا حتى الثالثة صباحا يوميا. من الذي يقبل العمل ضمن هذه الشروط؟ وأنا

يجوز أن أنسى نجحت في هذه التجربة لأن موضوعها كان حساسا بالنسبة لي، يمكن حين سأختار موضوعا آخر ربما سافشل فيه، لذلك أخاف حين يقولون لي أن الجمهور ينتظر عملا ثانيا، هذا الجمهور الذي أحب فيلمي الأول، لا أريد أن يخيب ظنه في، يجب أن أعمل من الآن فصاعدا بجهد أكبر، وحين أعمل فيلمي الثاني يجب أن أبحث عن فكرة قوية تتلبس بروحي مثل تلك التي تلبستني في «صمت القصور» حينها سأبدأ بالعمل، وإلا فسأعود إلى المونتاج وتركيب الفيلم وأترك تعب وقلق وهموم المخرج.

● نود سؤالك حول مدى استفادتك إبداعيا من العمل مع مخرجين جدد أمثال مرزاق علواش، فريد بو غدير، وميشال خليفي، وغيرهم؟

- كانت تجربتي معهم مثيرة ومفيدة، تجربتي معهم كانت حياتي، وعندما أتذكر ذلك أدرك كم كانت غنية تلك التجارب، لقد تعلمت منهم وتكونت خبرتي السينمائية عبرهم منذ الفيلم الأول «سجنان» الذي منحني المخرج «عبد اللطيف بن عمار» ثقته رغم أنه لم يكن يعرف إمكانياتي بعد، وهل سأكون بحجم هذه التجربة أم لا؟ كانت تلك الثقة شيئا عظيما بالنسبة لي، لقد عملت مونتاج ذلك الفيلم، وكانت تلك بالنسبة لي التجربة الأولى لعمل مونتاج فيلم طويل، وكنت قد أنجزت قبل ذلك مونتاج فيلم قصير. دراستي السينمائية كانت مفيدة فيما يخص دراسة الأفلام المتنوعة الأجنبية، لكن مستوى التعليم آنذاك لم يكون متطورا بما فيه الكفاية ليعطيك خبرة عملية في التراكيب التقنية، كان علي أن أتعلم وأنا أعمل. بعد ذلك كل فيلم عملت فيه كان بمثابة فرح آخر يزين روحي،

بنفس الوقت أمل الفيلم.

لقد حدث لعلياء ما حدث لأمها، هذا شيء أو من به جدا، ولعلني بسبب ذلك عملت الفيلم. فعندما كبرت وعشت حياتي بشكل يختلف عن حياة أمي، وعندما بدأت بتربية ابنتي، وجدت نفسي وكأنني أمي، نفس الكلام الذي أقوله لابنتي، كانت أمي قد قالت لي ذات يوم، رغم أنني تبدلت، وتغيرت، وقرأت، وسافرت، وزوجي رجل منفتح جدا ويحب الحداثة، رغم كل ذلك فالمراث الذي أورثتني إياه أمي بصوت بدون صوت، حتى بصمت، كان أقوى من كل شيء آخر، تلك القوة المتضمنة في ميراث أمي دعنتني لكي أفهم أكثر، وأسأل هل تتحرر المرأة بقانون يقول لها أنت حرة، فتصبح حرة، أم أن هناك أشياء أخرى مثل مشاركتها الفعالة في المجتمع وفهمها لهذا المجتمع وعقليته الرجال فيه. هذا الهاجس كان يلاحقني عندما عملت الفيلم، إنني خائفة على ابنتي، لأن المجتمع لم يتحرر بعد كما يزعم القانون، العقلية في الداخل لا زالت كما هي، والتغيرات التي تعثرها بطيئة بشكل كبير، التغيير لا يتم بالعصا من جهة، والمرأة حين تريد التحرر فلا تعتقد أنها يجب أن تنفصل عن المجتمع أو عن الرجل، علينا العمل على التغيير بهدوء، حتى نصل إلى الهدف الذي يتماشى مع شخصيتنا وتقاليدنا وديننا، لا نستطيع أن نتبنى النموذج الأوروبي، لا يمكن للمرأة العربية أن تكون متحررة على النمط الأوروبي لأن تلك الحرية ستكون مزيفة. المرأة الأوروبية لديها ثقافتها وتقاليدها ودينها وحضارتها، وأنا لدي أشياء أخرى مختلفة ولا أريد خسارتها لأنها أشياء جميلة برأيي، أشياء في الحضارة والتقاليد، وأنا متمسكة بها ولا

أعرف المادة التي أنجزتها، لقد حذفت ساعة كاملة من الفيلم، كان الوضع صعبا جدا، وكنت أتمنى أن يعمل الفيلم مونتيير آخر لكان أغنى العمل برويته الخاصة أيضا.

● يطرح فيلمك «صمت القصور» مشكلة المرأة ورغبتها في التحرر والانطلاق، نريد السؤال هل هي رغبة بالتحرر من الماضي أم رغبة العودة إليه، ولا سيما بعد أن اكتشفت «علياء» بطله الفيلم أن الحاضر بشكل أو بآخر لا يختلف عن الماضي؟

- لقد بدأ الفيلم بـ«علياء» وهي تغني، علياء مغنية، وحامل من رجل تعيش معه، ولا يريد الزواج منها ولا الاحتفاظ بالطفل، لقد كانت في حالة صعبة للغاية، المجتمع لم يقبلها كونها مغنية، فما بالك وهي حامل من رجل لا يريد الزواج منها، كانت تعيش إذن في مشاكل كبيرة؟. وعندما تذهب إلى القصر الذي عاشت فيه مع أمها التي كانت تعمل كخادمة في ذلك القصر، تعود بها الذاكرة إلى أحداث حياتها الماضية، وحياة أمها، إلى أن يصل الفيلم إلى نهايته. وبعد أن تقارن حياتها بحياة أمها، تصل إلى نتيجة مفادها بأنها تمر بنفس الحالة التي عاشتها الأم، الأم ماتت من أجل أن تحقق لابنتها مصيرا يختلف عن مصيرها، من أجل أن تحقق لها حياة أفضل، علياء تعيش نفس ظروف أمها الصعبة، وتقرر في النهاية مع إدراكها الكامل للصعوبات الجمة التي تنتظرها أن تحتفظ بالطفل الذي في داخلها، وتتمنى أن يكون الطفل القادم بنتا، لكي تجرب أن تربي ابنتها، علها تنجح بما لم تنجح به أمها، لعل الجيل الجديد يستطيع التحرر، يستطيع تقرير مصيره بنفسه، هذا أمل علياء الذي هو

المشاكل الجديدة. وهذا الشاب الوطني في الفيلم رغم أمانيه وأحلامه بتغيير المجتمع نجده يفشل في تحرير ذاته بعد الاستقلال. الاستقلال لم يجلب لنا الحرية. بل واجهنا بمشاكله الاقتصادية والاجتماعية والسياسية العويصة.

● يقال إن بعض الأفلام المغاربية بالإضافة إلى صعوبة اللهجة فيها مما يمنعها من الانتشار في العالم العربي، فإنها بالإضافة إلى ذلك تحاول تقديم صورة للمرأة العربية يرضى عنها الغرب، أو تلبي النظرة المسبقة عن المرأة العربية هناك، هل تظنين أن فيلماكم يصب في هذا الاتجاه؟

— مشكلة اللهجة تعتبر من المشاكل الرئيسية، وتعتبر كعائق أمام انتشار الفيلم في الوطن العربي هذا صحيح تماما، وأنا أحاول حل هذه المشكلة عبر التوصل إلى لغة مبسطة يستطيع الجمهور فهمها في أي مكان من العالم العربي عوضا عن استعمال اللغة العربية الفصحى الثقيلة على الحوار.

أما بالنسبة إلى الشق الثاني من السؤال، فإنني بإخلاص، لم أفكر لحظة واحدة حيث كنت أعمل في الفيلم بالجمهور الغربي، جمهوري الأول الذي كنت أفكر فيه هو الجمهور التونسي ومن ثم الجمهور العربي. الفيلم هو عبارة عن حوار دافئ ذي شجون مع أمي ومن ثم ابنتي. لم يكن للجمهور الغربي أي وجود في مخيلتي، حتى ولو أن هذا الفيلم وجد له مكانا في مخيلة المتفرج الغربي عن المرأة العربية. لكنني أردت أن أنقل وضعية المرأة العربية بشكل حقيقي في ذلك الزمان، وأعتقد أنني نقلت ذلك بأمانة. أحببت أن أصور فيلما خاصا جدا، ربما في

أريد التفريط بها، وإلغائها ومن ثم لننحر. يجب أن نخضع التغيير لبطء مقصود.

● فيلم دار في قصر بورجوازي كان مرتبطا بالحكم والاستعمار آنذاك، دخول أحد الشباب الوطنيين المناضلين من أجل الاستقلال إلى القصر، دعانا لأن نفكر بأنه هو البديل، لكننا تفاجئنا به بعد الاستقلال وهو يتخلى عن كل المبادئ التي كان ينادي بها قبل ذلك، ما هي الرسالة التي رغبت في إيصالها إلى الناس عبر ذلك؟

— الاستعمار كان موجودا في أغلب البلدان العربية، وفي كل تلك البلدان وجد مناضلون ناضلوا وكافحوا من أجل الاستقلال. وهذا هو شأن الشاب الوطني، لقد كان جديا حين قال له علماء بطله الفيلم بأن البلاد ستتحرر، وستتحررين أيضا، ستصبحين في المستقبل مغنية كبيرة، وسأ تزوجك. لقد كان مؤمنا بالفعل بكل ما يقوله، ولكن حين تبدل الوضع وحطوا على الاستقلال، رأينا أن الكثير من الأشياء لم تتغير، وبقي الكثير من إرث الماضي، ورغم أن الرجل كان تواقا للتغيير، لكنه واجه الكثير من الأمور ولم يستطع وحده مقاومتها، لقد كان الشاب مشابها بعض الشيء لبورقيبة الذي أصدر قوانين تحرر المرأة. أنا لا أؤمن أن بالإمكان تغيير المرأة عن طريق القوانين، القوانين مهمة جدا، ولكنها لا تكفي لتحرير المرأة، المهم هو تغيير العقلية. لا يمكن أن تقول لعبد ما أنك اليوم عبد وغدا سأحررك بالقوانين، لن يستطيع التحرر، وإذا مارس حريته، فيسما رسها عبر خوفه العميق والقديم، أما عقليته وعقلية السادة فلن تتغير بين ليلة وضحاها وسيكون هناك الكثير من

داخل قصر يمكن أن يوجد في أي بلد من البلدان العربية، ربما لو أردت تصوير حياة امرأة عادية في بيت عادي لاختلف الأمر جدا، لكنني أردت من بطلتي أن تبحث عن هوية خاصة، وكان يجب أن تكون في هذه الخصوصية التي جسدها في الفيلم.

● رغم أن فيلمك كما تقولين غير موجه للغرب، لكنه نجح في الغرب نجاحا كبيرا، رغم أنه يضم مشاهد بعيدة عن الثقافة الغربية «مشهد المرأة وهي تضرب نفسها لتجهض» لماذا برأيك يهتم الجمهور الغربي بمثل هذه الأفلام التي تتمحور حول المرأة العربية؟

لقد عملت الفيلم من أجلي، من أجلنا نحن العرب، كنت أفكر بمشاكلنا نحن، لم أكن أفكر بالسوق وبالجمهور الغربي، الفيلم بالنسبة لي كان من ضمن محاولاتي المستمرة لفهم ذاتي، لفهم موقعي كامرأة عربية مسلمة في مجتمع عربي ومسلم، لفهم قدرتي على تربية أولادي، ونقل تجربتي لهم، واكتشاف مكامن الخطأ والصواب فيها.

الفيلم حين يراه الغربي ويعجب به، فإنه سيرى حياة المرأة في المجتمع العربي، ذلك ليس مشكلة بالنسبة لي، لأنني لم أبالغ في تصوير هذه الحياة، بعيدا عن قضية المرأة، لقد كان انبهار المرأة الغربية بحياة المرأة في القصر واضحا جدا، بطريقة تحضير الطعام، بالملابس، بالحضارة العربية نفسها، بكل ما هو جميل في حياتنا، حتى بالنسبة لقيم وأخلاق وكبرياء المرأة العربية واستغربوا أن يكون حتى لخدمات القصر «البطلات الحقيقيات للفيلم» قيم وأخلاق وكبرياء. اندهاش الجمهور الغربي بالفيلم كان

واضحا، ولكن لم يكن يهمني إن أعجبهم الفيلم أم لا، فقد قدمت صورة مليئة بالأحاسيس عن حياة المرأة العربية. السينما الغربية قدمت لنا بشكل عام صورة «حقيقية أم مزيفة» عن واقع المجتمعات الغربية ودعنا لأن نستهلك هذه الصورة بغض النظر عن صحتها. لماذا يحاول الغرب دائما ابتلاع حضارتنا، الأفلام الأميركية مليئة بالعنف والقتل الموجودين في المجتمع الأميركي، ونجد أنفسنا نشاهد مثل تلك الأفلام، رغم عدم وجود مثل هذه المظاهر في مجتمعاتنا، فلماذا لا يقبل الجمهور الغربي هذه الصورة الصادقة عن حياتنا. لا أقول ذلك لأدعو إلى الانغلاق والتفوق، يجب أن نتفاعل مع الحضارات الأخرى كالحضارة الغربية مثلا، والتي يجب عليها التفتح على حضارتنا وليس هضمها كما يحصل. يجب عليها الاعتراف بأن هناك حضارات مهمة غير الحضارة الغربية.

رسالتني في الفيلم التي كنت أرغب في إيصالها يجب أن تصل إلى الغربيين أيضا، رغم سوء الفهم الذي يحصل أحيانا، لكن من المهم الاستمرار في تقديم حضارتنا وثقافتنا عبر السينما.

في نهاية الأمر كان تقبل الجمهور الغربي للفيلم بشكل غير متوقع لعله بعد ذلك لم يعد يتأسف ويفتعل الحزن على واقع المرأة العربية. لقد أعجب الفيلم النساء في فرنسا وفنلندا وأميركا، لقد شعرن بأن المشاكل التي يطرحها الفيلم عن واقع المرأة العربية ليست خاصة بالمرأة العربية فحسب، بقدر ما هي مشاكل تعم كل النساء في العالم كله، مشكلة المرأة موجودة في كل مكان، والكثير من المشاكل التي عالجها الفيلم كانت باعتراف النساء الغربيات أنفسهن

● هناك الكثير من اللقطات
الشاعرية التي تجمع بين الشعر
والصورة في فيلمك «صمت القصور»،
بالإضافة إلى استخدامك الجميل
والمتنوع والعنيف للعود في الفيلم، وأم
كلثوم كانت حاضرة بقوة في الفيلم،
كيف ترين العلاقة بين ما هو شاعري
وبين السينما؟

- أنجزت كل مشاهد فيلمي بناء على
الأحاسيس، كل ما أردت روايته في الفيلم
كان عبر الأحاسيس والمشاعر. لم أهتم
كثيرا باللقطة أو الديكور أو الملابس كثيرا
رغم أهميتهم في كل فيلم، كان هدفي
الأساسي الوصول إلى الجمهور عبر
أحاسيس ودواخل أبطال الفيلم. رغم
الثقل والبطء في «الرم» في بعض المشاهد.
أردت بذلك إيصال حتى نبضات القلب
لأترك الجمهور يتفاعل معها بنفس الرتم
وبنفس العمق. أردت نقل معاناة المرأة في
القصر بكل تفاصيلها الجوانية، أردت
للجمهور أن يتعاش مع كل اللحظات
البطيئة والزمنية للمرأة. لذلك كانت تلك
المشاهد قريبة من الشعر كما ذكرت. لم
أكن أستطيع عمل هذا بأسلوب بارد
كمبضع الجراح مثلا. وهناك وجود هائل
للعود في روحي وحياتي. حينما كنت
صغيرة كانت تتملكني رغبة جارفة في
تعلم العزف على العود، لقد كان حلمي أن
أتقن العزف عليه، كنت أحلم بأن يكون لي
أستاذ يعلمني الموسيقى مثل بعض البنات
البورجوازيات اللواتي كنت أراهن.
الموسيقى كانت بمثابة الملجأ لي دوما.
الموسيقى هي انعقاد وتحرر بالنسبة لي.
وفي الفيلم تتحرر «علياء» عن طريق
الموسيقى، لم تكن تمتلك غير الموسيقى
لتتحرر من خلالها. مثل الإنسان المحمل
بثقافة معينة ولديه في الداخل مشاكل

جزءا من مشاكلهن بالذات لقد كان شيئا
جميلا، أنهم وجدوا في الفيلم هذا الحوار
العميق والإنساني مع ذواتهم، وأعتقد
أنني فرحة جدا لأنني استطعت إجراء هذا
الحوار والاتصال بين المرأة العربية
والمرأة الغربية، ولولا ذلك لواجه الفيلم
إعراض الغربيات والجمهور الغربي.
مشكلة المرأة ليست مشكلة محلية أبدا.

هذه هي مشاكل المرأة العربية، ولكن
لنا ثقافتنا وللغرب ثقافته. وجاء الفيلم
ليطرح مشكلة المرأة كمشكلة عالمية ليست
خاصة بمنطقتنا العربية. لقد وفر ذلك لي
راحة نفسية كبيرة، ورضا عن هذا الفيلم.
المرأة العربية لا تعيش في الجنة، لها
مشاكلها المتعلقة بالعلاقة مع الرجل،
الطلاق، ظاهرة العنف. المشكلة إذن هي
مشكلة امرأة بشكل عام، مشكلة الإنسان.

● إذا أنت لم تخشي من استخدامك
لللقطات البطيئة والطويلة في الفيلم
عندما يعرض في صالات أوروبا؟
- طريقة العمل هذه لاقت إقبالا كبيرا في

الغرب، لعل البطء المتعمد في التصوير
أشعرهم بالراحة نوعا ما، استراحوا من
نمط الفيلم الأميركي، السريع الدموي،
العنيف، ثمة فيلم آخر قادم من ثقافة
أخرى، يحمل رسالة مختلفة. أما تلقي
الجمهور العربي لهذا الفيلم، فمن الملاحظ
أن أعمار المتفرجين الذين لاقى الفيلم لديهم
القبول هم من الأعمار المتقدمة. هذه الأعمار
هي التي قبلت باللقطات الطويلة والبطيئة،
والدخول إلى الفيلم عبر تلك اللقطات. أما
جمهور الشباب الذي في غالبية لا يهتم
بالقصة ولا بالنمط أو الأسلوب، بل يهتم
بنوعية أفلام مثل الأفلام الأميركية.
الحقيقة أنني أعرف أن جمهوري ليس من
أولئك الشباب. جمهور الفيلم هو جمهور
ناضج في السن والتجربة.

- لقد أردت القول بأنه ليس هناك فارق كبير بين النساء الموجودات في القصر الواسع، ولكن الفرق كان في المشاركة والتفاعل، فالمرأة البورجوازية وحيدة، لا تكمل الأخريات، لا أحد يهتم بما تعانیه، ترضى بخيانة الزوج دون تذمر. أما الأخريات الفقيرات فهن كعائلة واحدة، يجتمعن، ويغنين، ويبيكين. عندما تبكي الواحدة منهن، تحس الأخريات بألمها، وحين تضحك، تحس الأخريات معها بالفرح، وحين تغني سيغني الجميع معها. كانت عواطفی وأحاسیسی هناك بالطبع في الطابق الأول. فيلمي كان يدور حول نساء فقيرات وليس عن نساء بورجوازيات.

● استخدام الكاميرا في الفيلم كان لافتاً، كان المشاهد يحس بأنه على كاميرا تدخل من فوق إلى أعماق المشهد، بالإضافة إلى توفيقك في استخدام الملابس والديكور والتقنيات التي أكدت على واقعية الفيلم «الدورات الطويلة»، وكأنك كنت تريد إيقاف الزمان في لحظة معينة، والتأمل الطويل في المكان. كيف استطعت إنجاز ذلك كله؟

- كانت الكاميرا بالفعل تأتي من فوق، أحببت أن ألتصق بالكاميرا وأجعلها تبث أحاسیسی ومشاعری، وقد أكدت على الممثلين أن تكون ملابسهم حقيقية ما أمكن، فتشت عن ملابس ذلك العهد طويلاً، بعض الممثلات جلبن ملابس أمهاتهن أو إحدى أقربائهن، لم نصنع ملابس خاصة بالفيلم، كل الملابس التي ظهرت في الفيلم حقيقة موجودة لدى الناس أو في المتاحف. كنت أحاول ما أمكن، أن أقدم المشهد واقعياً، وشاعرياً بأن واحد. وكان يهمننا أن أصور رد الفعل

جمة. علياء بثقتها كانت تحاول تفريغ هذه الحمولات عبر الموسيقى، استطاعت الخروج والتحرر من مشاكلها عبر الموسيقى، عبر الترنيم، عبر الدندنات التي ظهرت وكأنها محملة بالموسيقى لم تستطع الهروب إلى أمها لتجد حلاً لمشاكلها لديها. فهربت إلى العود لكي تفرغ فيه كل تلك المعاناة. العود كان تعبيراً عن أعماق ومشاكل الفتاة، لذلك كان في بعض الأحيان حنوناً وفي الأخرى متمرداً عنيفاً صاخباً، العود هو البطل غير الملحن للفيلم. أما أم كلثوم فقد كانت في تلك المرحلة مهمة جداً للشعب العربي، كانت ملكاً للعرب جميعهم، وكل خميس تغني فيه أم كلثوم كان حدثاً مهماً للجمهور العربي. وحين كنت أفكر بالسيناريو، وعبر الحوارات التي أجريتها مع أناس عاشوا تلك المرحلة، وجدت أن الناس «البورجوازيين» والذين لم يكن لديهم أي عمل يعملونه، كانوا يمضون أوقاتهم في سماع أم كلثوم وأسمهان وعبد الوهاب، وما دامت القصة تدور زمنياً في تلك المرحلة فكان لا بد من البحث عن الموسيقى التي كانوا يستمعون إليها حين يلعبون الورق ويشربون الخمرة. وعلياء بوجودها في ذلك القصر كان لا بد لذاكرتها السمعية أن تحفظ أغاني أم كلثوم. لقد كانت أم كلثوم موجودة بشكل أو بآخر في كل مكان.

● في الفيلم قدمت المرأة الفقيرة التي كانت تعمل كخادمة في القصر وتعيش في الطابق الأول منه، وقدمت أيضاً المرأة البورجوازية التي كانت تعيش في الطابق الثاني من ذلك القصر، الملاحظ أن الاضطهاد كان يعم كلا المرأتين لكن طريقة الاضطهاد هي التي تختلف. ما تعليقك على ذلك؟

على وجه الآخر. من السهل العمل عن طريق القطع السريع «لقطة مقابل لقطة» لكن هاجسي المتواصل كان تصوير شخصية الممثل في علاقته مع الفضاء المكاني. لذلك أحببت دوماً أن أكون قريبة من تفاصيل المكان والديكور، دعيت المتفرج ليلتصق بالمكان كما يتفاعل مع الممثل والحركة. صورت بعض المشاهد مثل الخناقة التي دارت في بداية الفيلم عن طريق «لقطة مقابل لقطة». لكنني طوال الفيلم حاولت أن أنقل بتمهل وشاعرية كل ما كان يدور في الأعماق.

● كنا نحس أن المرأة في الفيلم تمتلك الزمن، وتسيطر عليه؟

– المرأة الغربية التي تخرج من عملها متأخرة، تذهب إلى المنزل لتنجز كل شيء بسرعة كبيرة، غالباً ما يكون أكلها بارداً أو جاهزاً، ليس هناك من وقت تقضيه مع عائلتها، ليس هناك وقت لتصنع الطعام على مهل على سبيل المثال، لا كل شيء يجب أن يجري بسرعة وبدون إتقان في الكثير من الأحيان. المرأة العربية على عكس ذلك حتى المرأة العاملة أيضاً، خذ على سبيل المثال حين أنصرف من عملي، وحين أبدأ بتحضير الطعام، فإنني أحضر بهدوء، وبكل النكهة التي يجب على طعمنا أن يحمله، أطبخ على نار هادئة لكي ينضج الطعام دون أن يحترق، اقرأ في هذه الأثناء، أتفرج على التلفزيون بسرعة، وأعود، أطبخ بشكل شهوي كما كانت أُمي تفعل. جربت أن أعمل كل شيء بسرعة، أن أطبخ بسرعة، أن أعطني بأولادي بسرعة لكنني لم أنجح في ذلك، لا أستطيع أن أخرج في الصباح إلى عملي وأدع بيتي مليئة بالفوضى، لا بد من عمل شيء في الصباح، حتى عندما نعود إلى البيت نرتاح، لم استطع أن أنصف بيتي مرة واحدة في الأسبوع وكفى، هذا ما يخلق

المشاكل بين الرجل والمرأة وأولادهما، وعندما تستولي المشاكل على الروح فلا راحة بعد ذلك، وتعاونني ابنتاي في ذلك ويعاونني زوجي وابني كذلك، حياة العائلة حتى تكون ناجحة يجب أن تكون منظمة.

● كيف استطعت الجمع بين الحياة الزوجية والعمل، وخصوصاً أن عمل المخرج من الأعمال الصعبة والمرهقة والطويلة؟

– حين أخرجت فيلمي الأول، كان زوجي قد اعتاد على عملي في المونتاج الذي كان يأخذ وقتاً طويلاً هو الآخر. لقد اعتاد على طريقة عملي، الذي أغيب فيه عن البيت حين يكون لدي عمل، لقد قبل النظام منذ البدء وعندما تزوجنا كان يكمل دراسته في فرنسا، وكنت أعمل في التلفزيون الفرنسي الذي كان يأخذ من وقتي الكثير، ويضطرني أحياناً إلى التنقل من مدينة إلى أخرى، من أجل تسجيل فيلم ما، ومنذ ذلك الوقت اعتاد على هذا النمط. ولو أنه رفض ذلك لما استطعنا إكمال حياتنا. ويعمل هو في شركة للغاز، وعمله أيضاً يضطره للبقاء في الحقول، كنا نتبادل الغياب، مرة أنا، ومرة هو، وعندما نلتقي، نلتقي بفرح، وباشتياق، قبلنا بهذا. العائلة بالنسبة لي هي جنتي وأعتقد أنني سعيدة تماماً معهم وهم سعداء معي.

● هل ترين نفسك نموذجاً لتحرر المرأة في الوطن العربي؟

– أنا...؟! لا أرى نفسي تماماً، هناك حركة وانفعال دائماً في روحي. ثمة رجال ونساء في تونس منذ مئات السنين وحتى اليوم يشكلون نموذجاً لذلك «الكاهنة، عزيزة عثمان، طه حداد» كما أن هناك الكثير في الوطن العربي ممن تبنا قضية المرأة وناضلوا من أجل حصولها

دورها بمثل هذا الإحساس، هل تركتها تكتب أحاسيسها على الشاشة كما تراها هي، أم أنك وجهتها بهذه الطريقة. أو تلك؟

● لبست الممثلة الدور بشكل كامل، وعاشت فترة الفيلم بشخصية أخرى مختلفة عن شخصيتها الحقيقية التي تمتاز بأنها مودرن تحب الرقص، تعمل بالمرح، وتحب المرأة الثائرة بشكل مستمر، كانت امرأة رافضة ترفض السيطرة من قبل الآخر. حتى أثناء تصوير الفيلم كانت تتحرك بشكل رافض، لا تقبل العدمية أو السكون، كنت أعمل على تهدئتها لنستطيع العمل على منوال هادئ، هذه هي شخصية البطلة الحقيقية والتي تختلف عن دورها في الفيلم بشكل كبير. وبعد حوار طويل معها، قبلت الدور ومثلته بقوة وجدية كبيرتين، لقد كانت ممثلة عظيمة عندما أدت دور الإجهاض ودور الولادة. تنفيذها للمشاهد كان مفاجئاً لي في بعض الأحيان كإبانت تعابير وجهها أسرة وجهتها بعض الشيء. والعامل الذي ساعدنا أيضاً أننا عرفنا بعضنا عن قرب وكان نقاشنا حميماً، كنا نحمل في البداية أفكاراً متناقضة حول الدور. وكان حوارنا مفيداً وصلنا فيه إلى قناعة متقاربة حول تلك الشخصية.

● كيف استطعت تخيل وتكوين شخصية علياء «عندما كانت طفلة في الفيلم»، كيف اخترت هذه الممثلة؟

— لم تكن ممثلة بالأصل، لقيتها في إحدى المدارس، فقد فنتشت عن النموذج في مدارس تونس العاصمة، كنت أخرج في الصباح وأطوف على المدارس مع مساعدي، وكنا ننتظر انصراف البنات أيضاً، وكنت أبحث عن الوجه الذي

على حقوقها. حالتي لا يمكن أن تطلق عليها بأنها حالة نضالية. لكنني في حركة مستمرة وفيلمي لم يحمل أي خلفية سياسية، كان فيلمي عبارة عن تساؤلات حاولت الإجابة عليها، عن حياتي، وحيات أمي وابنتي، قصة قصيرة حازت على مساحة أكبر من التي كنت أتوقعها، ربما لأنها جاءت في وقت محدد، الوقت الذي طرحت فيه مشكلة المرأة العربية على صعيد العالم كله. بالإضافة إلى ظهور الحركات الإسلامية، فالعالم تكلم كثيراً عن هذه الحركات وعن نظرتها إلى المرأة وعن أحوال المرأة في الوطن العربي. الفيلم جاء في هذا الوقت الذي يتساءل فيه العالم عن وضعية المرأة، ذلك ما حدا ببعض الناس إلى التفكير بأن هذا الفيلم يحمل خلفية سياسية.

● صحيح حتى أنه في فيلمك لم يكن أي أثر للدين، لم تعالجي أثر الدين على أبطالك؟

— حين حاورني صحفيون في فنلندا كانت معظم أسئلتهم تتركز على الدين لقد أحسست بالقلق جراء ذلك، فإضافة إلى تساؤلاتي المطروحة في الفيلم، كنت ولا أزال أعتقد أن الدين الإسلامي دين تسامح، لا كما تفعل الحركات الإسلامية. تقدمنا وتطورنا وكنا مسلمين ولم نرفض الإسلام أبداً. ولكن الجهات التي حاولت أن تستغل الإسلام لأغراض سياسية فهي المذنبة. الإسلام شيء وهو جزء من ثقافتنا وحضارتنا، والحركات الإسلامية التي تستغل الإسلام شيء آخر، هنا في الغرب يخلطون كل شيء، وهذا هو المقلق.

● رأينا الكثير من المشاهد المؤثرة في فيلمك، كانت البطلة فيها متميزة بشكل لافت، كيف استطعت إقامة مثل هذه العلاقة العميقة مع الممثلة لتؤدي

رسمته في مخيلتي لتلك الشخصية، وصادفت الكثير من البنات، لكنني كنت أصطدم بمعارضة الأهل، حتى عثرت على «هند صبري» التي وافق أهلها على أن تمثل الدور حتى في أثناء أوقات المدرسة، لقد كانت مطابقة لما رسمته في مخيلتي، وكانت ممثلة موهوبة بالفطرة.

● ألا تريين أن المتفرج العربي وخصوصاً في المشرق محروم من التواصل مع أفلام جميلة مثل «صمت القصور»؟

— المشكلة أن الأفلام العربية لا توزع في كل البلدان العربية، هناك مشكلة توزيع، ومشكلة سوق، ومشكلة الرقابة. أغلب البلدان العربية تشتري أفلاماً أميركية، لكنهم لا يرغبون بشراء أفلام عربية جادة. الأفلام العربية الجادة لا تلقى المشتري. ترفض أغلب البلدان العربية شراءه، بحجة أنها غير متأكدة بأن هذه الأفلام ستلقى التجاوب الجماهيري المطلوب، رغم أن الواقع أثبت عكس ذلك مثلاً حصل مع فيلمي في المغرب الذي

عرضه التلفزيون المغربي لمرتين متتاليتين بناء على طلب الجمهور، رغم أنني كنت أتمنى أن يعرض في الصالات أولاً. والحجة الثانية التي تبديها الأقطار العربية لعدم شراء مثل هذه الأفلام هي السعر العالمي للفيلم والذي يمكن بنفس السعر شراء أفلام عديدة ومسلسلات أميركية رخيصة، والتي تفسد الذائقة السينمائية للمتفرج العربي. أتمنى أن يكون للفيلم العربي الجيد حظ في التوزيع في البلدان العربية. أنا أقبل الذهاب إلى أي مكان في الوطن العربي لكي أصل إلى الجمهور. ذهبت إلى عمان والمغرب ومصر، وذهب فيلمي إلى سورية مع الممثلة الرئيسية للاشتراك في مهرجان

دمشق السينمائي. أتمنى لفيلمي بعد أن يعرض في صالات السينما أن يعرض في كل التلفزيونات العربية. وأمني أن يرى الجمهور العربي هذا الفيلم.

● ما هو رأيك بالسينما العربية بشكل عام؟

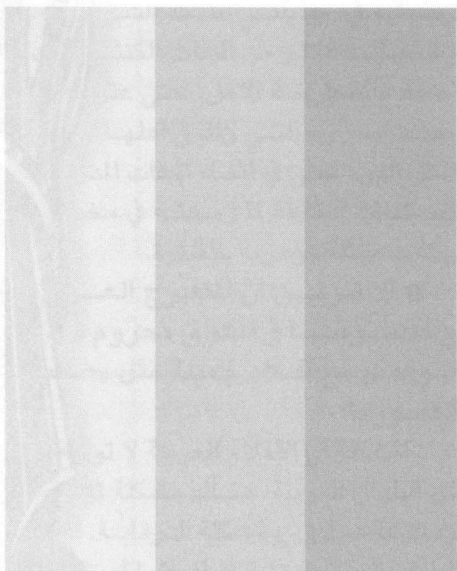
— هناك تجارب مثيرة في السينما العربية، يوسف شاهين أبو السينما الجديدة في مصر، عاطف الطيب، يسري نصر الله، ولكن الأفلام الجميلة والجيدة تعاني من مشكلة توزيع ومشكلة تمويل، لذلك فالتجارب الجيدة قليلة، هناك محمد ملص من سوريا، لقد أعجبني فيلمه «الليل» جداً. في الجزائر كان هناك سينما جميلة في السبعينيات، لكن المشاكل السياسية والاقتصادية هناك أثرت عليها، لذلك نرى المخرجين الجزائريين الذين يعملون في الخارج ينتجون أفلاماً جميلة جداً. في أغلب البلدان العربية رغم عدم وجود الإمكانيات لكن هناك تجارب جميلة ودافئة. لمشكلة هي مشكلة إمكانيات وتوزيع.

أما مشكلة الرقابة، وأتكلّم هنا عن تونس، فمثلاً فيلم «الحفاويين» رغم المشاهد الموجودة فيه في الحمام لكن الرقابة لم تمنعه، حين عملت المونتاج في ذلك الفيلم كنت أظن أن الرقابة لن تسمح به، لكنها لم تفعل ذلك، فيلمي أيضاً لم تقطع الرقابة منه أي مشهد. الرقابة تتبع الوضع السياسي في كل بلد عربي على حدة.

● هل تعتقدين أن هذا الحوار أضاف شيئاً إلى تجربتك؟

— هذا الحوار كان مفيداً وهاماً بالنسبة لي، ولا سيما وأنه أحاط بكل جوانب تجربتي، بالإضافة إلى أنني فعلاً أريد معرفة رأي الجمهور والنقاد بشكل أكثر دقة. وشكراً لكم.

صخب الرحيل



يعقوب عبدالعزيز الرشيد



ARCHIVE

هزرت الشوق في وهج الأصيل

ذرفت الدمع في صخب الرحيل

رفعت الطرف للنجم المعلا

خنقت الوجد في صمت ثقیل

تركت الشوق يرشف من عيوني

ليسقي دوحة العشق الجميل

ضممت الوجد في ليلٍ لعلّ

أعانق نجمة قبل الأفول

أداعب في المساء دنان حبي

وأصدى في الصباح وفي المقيـل
وتغمـرنـي طـيـوف لا تـداري
ويحنو كل طيف من خليلي
يحرك في الشغاف جميل ذكرى
فتشدو للهوى ورق الحقول
ويثمل في ظلال الدفء صب
وترقص للدنى كل الفصول
أجيبيني إذا ما غبت يوما
فهل تحنو طيوفك بالمثل؟
لترقص في المنام على لحن
تردد في لقائنا كالهديل
أهل تشكين يا حبيبي بعبادا؟
وليل الحب كالمدوح الظليل
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
فإن كانت لياليك التمني
لوصل يبتغي عند السهول.
فإنني أبتغي طي الليالي
لنزع كأسنا عند الأصيل
وأشرب في سلاف أنت منها
لتسرى في دمائي كالشمول
فإن الشوك في الازهار يدمي
وضوعُ الورد برء للعليل

قصيدتان

د. سالم عباس



ARCHIVE

١ - تساؤل <http://Archivebeta.Sakhril.com>

مالي لا أشعر بالأمان
حولي حروف الضاد تنتشر
وفوقي الخمائل الزرقاء
والأرض مذ عرفتها
تدفع لي جداول الأضواء
وتحتفي ببهجة الإنسان مالي إذن
مالي لا أشعر بالأمان

حين دعت نسائم الضياء
مواسم العبير

حدائق الياقوت
جداول الجواهر
غمائم الدرر

تدفق المطر
من مهجة الصحراء
فافترض فيها موعدا للخصب والنماء

واندفع الزمان
وعانق المكان
تراقصا تراقصا
في سحر مهرجان
هل غلبت نشوته



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في لحظة الطوفان؟

لربما

لكنني

وزعت من حقول حبي
من بيادر الفرخ

ومن جداولي رويت من أحبني ومن...

كي أفندي

أسطورة الزمن

ونجمة الشيطان

من طعنة القرصان

هل يا ترى
بعد الذي قد كان
أشعر بالأمان؟؟

نوفمبر ١٩٩٥

٢- هبوب

هذا النسيم عليل
وقلبي عليل
أريد رياحا تزمجر
بحرا من النار

يصرع هذا الدجي المستحيل

أحب النسيم بهذا الأصيل

فقلبي يعشق

كل أصيل

ولكن قبحا مريبا

يلوث دنياي

يخلق كل الجميلات

بين الصدى والصهيل

فأين الرياح اللواقح

تغسل هذي المسافات؟

أين الشמוש المطيرة

تبهج روح الرمال

وتبعث في القفر

بين ربوع العواصم

ذاك الهبوب الجميل..

شرفة

للحروف الجديدة

مخلص ونوس



<http://Archivebeta.com>

سأعرفُ عمّا قريبٍ
بأنّ الكتابيّة،
غيابٌ يداري غيابَهُ

سأعرفُ عمّا قريبٍ
بأنّ اللّهب الذي
في الضلوع ندى،
وأعرفُ أنّ الضلالَ
الذي يسكنُ الخطواتِ هدى ..

سأعرفُ أنّ العواء
الذي في دمانا
صدى أمنيّاتٍ ؛
سأحملةُ رايةً:

كي تجيء إلينا الحياةُ.

لأُمِّي ،

لورد أصابعها ،

لخطاها البهية في واحة القلب ،

أطلقُ هذا الشَّهيقُ ؛

ليبقى بأعيننا

مهرجانُ البريقِ !

لمن صنعتُ مجدَ حزني

أقدمُ وردَ القصيدةِ

ستبقى عصافيرُها فوق غصني

شرفةً للحروف الجديدة .

لمن سأصلي ،

وجمري بمعبيها

موغلٌ في رؤاه .

لمن سأصلي ،

وفصلٌ وحيدٌ

يهبُ على قامتنا شذاه ؟

الكتابةُ

سرُّ الكتابة ،،

ماذا سيفعلُ طيرٌ ،

إذا انتابه الفصلُ ؟

ماذا سيفعلُ عشبٌ ،

إذا هزّه مطرٌ ؟

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وقلبي إذا الحبّ ... ؟

الكتابة

سرّ الكتابة ...

لا أطيعُ اغترابَ العصافيرِ

عن شجري

لا أطيعُ اغترابَ الحنينِ

وبعد قليل ،

سيدركُ كلُّ عذابٍ عذابه !

ألمُ عن شعرك الأَقحوان ،

وأمضي بوهجك

هماً جميلاً ..

ألم نحتلمُ غربةَ الحبّ

فيما مضى من زمان ؟

ألم نتأدّ بنار الحنين ؟

ألم نبثن قلعةً للذهول

الجميل : ذهولا ؟

.....

.....

ستبقى الكتابة

سلاحَ الشرايين

ضدّ الكآبة ،،

فيا مرحباً بالسُنونو

الذي ينحني للسحابة

سلمية ١٩٩٣

حصدة الروح

قصيدتان

نادي حافظ



قلت:.....
ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakhrn.com>

وللأجساد نوااميس،
وفتوحات للأرواح وتاريخ

يا أيتها الروح

انطلقى،

حلي

في جسد شفاف

قد هيئيء لي

أن أنفخ من وجعي فيه

انطلقت

حلّت بي

قلت:.....

نواميس للأجساد،

وللأرواح فتوحات وتواريخُ

خطت في كتب «الحلاج».

أه

يا أيتها الروحُ

انتصبي

إني أتهياً كي تنحلي بي

فيدي اليسرى:

قاطعها الوجد الشهري

ويدي اليمنى:

في الشهر

التاسع....



ARCHIVE

الفيوم نوفمبر ١٩٩٢

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ٢ - (حضرة الغريب)

دائماً.. يكذبون

يقولون:

- نحن بخير

وأَمْك - أيضاً - بخير

أبوك يقوم من الأرض

والبلدة

كل البلدة

تهدي إليك السلام

ورغما عني أصدق
وأنسى:

أن (عزرائيل) زار أبي
في منتصف رمضان
وأن أمي تحبك رأسها
- كل ليلة -

لكي تحبس الصداق الطليق
نهارا
وأن البلدة

- يوم خرجت -

اخترم الموت ذاكرتها.
دائما.. يكذبون

ودائما.. كنت أكذب

أقول لهم:

إنني سيّد

وكل المدائن لي

كل الخزائن لي

ورغما عنهم

ورغما عني

أصدق.

الكويت يناير ١٩٩٥



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

للشاعرة الألمانية نيلي زاخس

أسرار الرؤى...

وقصائد أخرى

ترجمة: جهينة علي حسن

كانت حياة الشاعرة المعروفة «نيلي زاخس» مليئة بالتناقضات والإحباطات، ابتداء من عزلتها الطويلة (الشبيهة بعزلة مارسيل بروسست)، مروراً بموت أمها وأبيها.. ثم فقدان وطنها عندما غادرته لتعيش في استوكهولم.. وحيدة بائسة وغريبة، هذا النؤس انعكس على ابداعاتها.. كما اعترفت في إحدى رسائلها: «القلق المرعب الذي قادني إلى حافة الموت والجنون.. علمني الكتابة. لو لم أمتلك موهبة الكتابة لما تمكنت من العيش». إنها حياة الشاعرة التي قدمت نتاجاً أدبياً فذا استحققت عليه عدة جوائز مرموقة كانت إحداها جائزة نوبل للأدب عام ١٩٦٦.

وقد أنقذت الشاعرة، في اللحظة الأخيرة، من محاولة انتحار فاجعة.. مما أدخلها، بعد ذلك، في سلسلة من الفواجع والآلام، تركت بصماتها على أعمالها الكثيرة. ومن أبرز تلك الأعمال: «في مساكن الموت»، و«لا أحد يدري ما بعد» و«قصائد متأخرة». وفيما يلي ترجمة لقصائد مختارة لهذه الشاعرة المبدعة لم تنل حظاً أوفراً، جديراً بها، لدى القارئ العربي.

«لا تسمحى باضطهاد المضطهد...»

أيتها الرؤى

مع أية أغوار تتفقى

وأية أسرار تخشين إذاعتها:

«بأن الموت يراع...»؟!

وأن العصفور الحبيس لا يعلن قدرنا،

ولا إرهابات معاناتنا.. وأحلامنا،

فقط أنت أيتها الرؤى..

تعلنين حكاية الفصل البدئي..

عن القاتل والمقتول،

والصياد والفريسة،

والمالك والمملوك..

أما أولئك الذين يدعون تفجير التاريخ،

فإنهم لئيمون أكثر من الثعالب..

هم يسفكون الدماء

معتقدين أنهم سيظلون أبدا،

يتمتطون صهوة الزمن..

ذاك أن الدم سيظل يتدفق في الشرايين،

والعرق لن يجف،

وخطوات الجلاذ لن تلغي خطوات الضحايا،

أما الأنفاس المتحشجة.. والآمال الكبيرة

الوثوقية،

فإنها ستكشف أسرار الرؤى،

وسبل إنجاز الحلم..

٢ - أحاديث الشرفة

تتخذ الشرفة متكأ على التلة..
أشعة الغروب تميل إلى الانحراف في ثنايا
هواء فاتر،
نتجاذب عادة حينذاك أطراف الحديث،
نتقاسم الحزن والرؤى..

من الآن فصاعدا نعرف كيف ينبغي أن ندفن
همومنا

لن نأمل أن جميع الأشياء تتقارب..
أو أن الثمرة تنضج جراء نظرتنا إليها
خواطرنا تتوتر،

ودعوة صوتك تدخل أغوار أعماقي

تصنع سدى مرخية لألوان خريفية،

ذلك الفصل الأكثر كآبة وانبهارا،

هل نطمع سوى بالمدفأة.. والنبيد؟

الريح تتنزه..

إنها تشبهنا أحيانا

أنت في ذاك المنحنى حيث المياه تجرح التراب

تستنفر حنين الأوردة،

كما مفترق طرق في مسيرة التاريخ،

كما الأرض المحروثة تهب عطاءاتها بعد بوار،

كما يتأرجح على عتبتك كوكب متألق،
هناك في هذا الموقع.. في تلك الهنيهة،
تلد القصيدة..

وهناك يغريني أن أسند ظهري إلى الزمن
وأن أتزود ببقية من حنان
وأن أستبقي على بعض شجن قديم..
لكن خارج الريح من يضمن سوية عواطفنا؟
من يضمن استقرار الأزمنة، وثبات أحاسيس
البشر؟
لا حاجة بي سوى لنظرتك الحانية،
أرتقب، على أوشال إيقاعاتها، خفقة قلبي
إنها تحتويني.. تستغرقني،
فأنزلق تغمرني بهجة سرمدية.. لا متناهية..

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

٣ - باب الذاكرة

أيها الليل،
أنا هنا.. وأنت هناك
يفصلنا خط من الشموع..
أيها الليل،
الذي جرفت كل الألوان
بعباءتك الرمادية.. وقلبك الأسود..
عم تبحث عند جدران صومعتي؟
عم تفتش في مفردات أحلامي المجهضة
الخاوية؟

وتنقر على باب الذاكرة

«عالمي ورقة ذهبت بها العاصفة...»

الظلام نور أسود،

ولا صوت، غير استغاثة الشجرة،

وأنين القرنفلة،

على قم الليل.

أيها الليل،

أنا هنا.. وأنت هناك

يفصلنا خط من الشموع

(.....)

أحمل أحلامي الأجل

وأمضي إلى النوم..

أي امرئ سأكون أنا؟

كل ما ألتذ به:

أن أقطف أحلامي.. حلما.. حلما..

من شجرة النوم.

وإني الآن في بلاد موحشة،

فرت منها الأماني..

أمامي تراكمت دغل يأس مراوغ

يجثم على صدري ثقيلًا..

ها نحن.. أنا والذاكرة

وحيدان في غابة الليل..

العتمة لا تزال في غرفتي.. صومعتي..

تسد النوافذ، وتقضم الشموع..

«كل الأنوار باطلة



ARCHIVE

<http://Archive.Sakhs.com>

إن لم توقد شموعي..»

٤ - كل هذا الحب

هذا الحب حلم هارب بالذاكرة
سفر نحو المجهول وغموض حديقة الروح
ثمرة من رصاص يغلي في الفم

حب يجعل العالم أشد بهاء..
القلب أكثر نزقا..

الطبيعة أرق وأعذب من قبلة،
يطلق الفراشات رفيف نور في سماء الدم
يرش الأنهار بشفافية العشق
يقول للصخرة كوني ماء.. فتكون..

http://Archivebeta.Sakhrit.com****

حب يرحل في بحر «تيريزا» المتقد بجنون
العاصفة

تحت سماء تصدعها البروق والرعود
يسكن لغما يتشظى بالموت
يغفو على ترنيمة «فاكرية»،

تحكي عن شمس لشتاء القلب..
هذا الحب، قال عنه غوته:

لولاها لكانت كلماتنا ركاما باردا

يقسمني هذا الحب نصفين،

نصف في ذرى الجبال المتعلقة بسماء العشق..
ونصف في قاع جحيم الموتى،
حيث يبحث «أورفيوس» عن حبه الضائع..
نصف يعانق نجمة،
ونصف يصبو إلى قمر مختف في البحر

هذا الحب محزن مثل جدول جف..
عشب كف عن النمو..
سماء هجرتها الزرقة..
مغن فقد الأغنية..

هذا الحب، ضوء ينسكب على ظلام النفس
جسر يفضي إلى الطمأنينة الهاربة
سماء تمطر كلمات في القلب..

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حبي سمكة خارج الماء
غزالة مبقورة البطن تركض في شوارع المدينة
سماء بلا نجوم..
أرض عطشى تنتظر الماء..
هذا الحب يؤمن أن لا خلاص غير الأنوثة،
لا عاصم إلا عذوبة المرأة..
أنه يشبه الأنين..
يشبه الحنين المجرح،
يشبه الندى.. يشبه الردى..
يشبه الدمعة.. والقصيدة..

بئر العممام

○ عبدالله التعزي - السعودية

«أتشقق من العطش...

في شمس ذلك الليل

وأقترب من الماء كثيرا..

كثيرا جدا

لدرجة أنني أجد لساني يلحق التراب...»

من قصيدة متحجرة

أكثر من أربع سنوات لم يقترب أحد من البئر غيره. فقد كانت البئر تتوسط الجهة الشمالية من شعب عامر وقد ارتفعت بعض المباني قليلة الأدوار من حواليتها. فبدت كمركز منخفض لحفرة كبيرة.

ومنذ صباح هذا اليوم كانت النوافذ مفتوحة والرؤوس تظهر منها ثم تختفي بعد أن تتعب الأقدام. وبعضهم لم يخف طوال النهار بل تظهر دغوجهم - في بعض الأحيان ممثلة بالطعام وقد اصطفت بجوارهم أكواب الماء.

المتحلقون حوله لم ينقصوا بل كانوا كما هم، قرابة العشرين، يذهب أناس ويأتي آخرون وقد ارتسم على وجوههم تعبير لا يعرفونه، والكل يحاول أن يعرف ماذا هناك...؟ يقتربون أكثر منه وهو ينظر اليهم دون أن يتكلم. قدماء المتشققتان والمتربتان متباعدتان. يضع يده اليسرى في وسطه واليمنى ممسكة بالمشعاب

مثل تلك الجلود النمرية المرقطة اكتست فانلته (أبو عسكري) ببقع الطين. كانت مصفرة من العرق. بالنظرات الميتة ينظر إليهم وهو يقف وسطهم. كالليل أسود تميز شاربه الأبيض بوضوح، ولم يكن حليق الذقن. في حدود السبعين سنة ويتمتع بقوة جسدية كبيرة، تذكر أهل شعب عامر بأبيه المارد الأسود كما كانوا يطلقون عليه. مرتكزا بمؤخرته على حافة البئر بينهم، وهم متزاحمون حوله، يرتفع صوته الصامت بلا شيء.

كان هذا في الساعة الرابعة عصرا، وبالقرب من فتحة البئر الجافة، وهم مجتمعون منذ صباح هذا اليوم المشمس. رجال كثيرون متجمهرون وأطفال صغار يتقافزون حولهم، نساء ملحفات بالعباءات السود عابرات من بعيد على استحياء، وبعض القطط كانت تعبث بحاوية النفايات الكبيرة القريبة وتصدر تخشخشا غير مفهوم.

في قاع البئر المتييسة ومن الأسفل ينظر إلى حافة البئر بعينين تلمعان بالرجاء وأنفاسه تكاد لا تسمع وهو يرمي بالحجر إلى أعلى فيرتفع ويتعدى حافة البئر، وفي كثير من الأحيان لا يتعدى الحافة، ليعود ويسقط بجوار قدمه بدون صوت. ذلك الحجر الصغير عاد بتلك الفتاة ليضعها بين قدميه.

كان عندما يدخل شعب عامر قادما من الحرم وينعطف يسارا يجد البئر، بفتحته الحجرية القديمة، وهو أول شيء يذهب إليه. ويشعر أنها البئر المنقذة لأهل الشعب فقد حفرها جده عندما كان عبدا مملوكا قبل مائة وعشرين عاما ونقل هو وأبوه الماء منها إلى كل سكان الحارة ثم قل الماء في البئر.

تشجع أحد الواقفين في الخلف وبدون أن ينظر ارتفع صوته - ماذا في داخل البئر يا عم سمعون...؟

مع الأيام أصبح الحمام فقط هو الذي يستطيع أن يشرب من البئر وهو يقف حارسا على حافته المفتوحة ويمنع الجميع من ردمه. لقد أخذ على عاتقه ترميم الفتحة كل سنة دون أن يطلب العون من أحد. يهاجر الحمام كل يوم من أطراف مكة، منذ الفجر، إلى الحرم ينظر إليه دون أن يتحرك. يعرف ان هذا كان قبل عشرين عاما ولكنه مايزال متمسكا بمكانه. ويعرف أن الحمام هجر البئر قبل سبع سنوات منذ أن جف تماما وقبل أن تتشقق جدرانها، ومع ذلك مازال يبعد الأطفال الصغار عن فتحة البئر ويدخل كل اسبوع إلى اسفل البئر يصلح جدرانه المتصدعة ثم يصعد ويجلس القرفصاء على الأرض الترابية مسندا ظهره إلى الجدار الخارجي لفتحة البئر ما بين

المحني والمزيت. رأسه معصوب كيفما اتفق بالعمامة الحلبية الصفراء. انحسرت الفانلة عن سرتة.

لم يكن يعرف أن صرخته في منتصف الليل ستربك شعب عامر بأكمله. لقد سقطت عند قدميه في أسفل البئر. كان صوت ارتطامها مايزال يتردد في أذنيه. فعمق البئر عشرون مترا. والقمر في كامل استدارته يرسل ضوءه الشاحب إليه كل شهر وهو في الأسفل. وفي هذا الشهر وحدها عند قدميه. لم يرتجف عندما لمس شعر رأسها الناعم ساقه السوداء - المنقطة قليلا بالبياض - وهو في أسفل البئر.

- آآآآه...

صرخته كانت مدوية. كل أطراف الليل الجاثم على شعب عامر اهتزت لها بعنف فعند أصابع قدمه المحناة كانت متكومة ملطخة بالدم وعيناها نصف مغلقة وقد تضخمت أذنهما وتفرقت بقع من الدم بجوار شفتيها الصغيرتين. تناثرت بعض الحجارة والحصى بجوار رقبتهما العاجية ونزت كتفها القليل من الدم.

كانت تقف على حافة البئر، الصخرية العريضة والمرممة، والهواء في منتصف ليلة البارحة يعبث بطرف عباؤها السوداء ومن تحتها فستانها المدرسي الأزرق. من بعيد تبدو كأنها جزء من الليل، مع أن ضوء عمود الإنارة بالشارع يسقط ظلها بجوار البئر متاخلا بظلالها من ضوء القمر. لم تبك ولم تصدر أي صوت. كانت كعلم حداد مكسور السارية منصوب في طرف البئر. ارتفعت نسمات الليل وارتفعت بعض الأصوات من البئر لم تصل إليها. وكآخر راية في المعركة هوت داخل البئر بدون ضجة.

قبل أن تسقط بجوار قدمه كان واقفا

يجرؤ أحد على حفرها.

الأطفال مازالوا يتقافزون بوجوههم المشدودة وأعينهم الواسعة ويتطلعون إليه بين الحين والآخر وهو ممسك بعصاه في وقفته تلك. تقدم أحدهم من وسط الحشد:

- يا عم سمعون ماذا في البئر..؟ تكلم.

...

- لقد سمعنا صوتا يصرخ في الداخل ليلة البارحة. لماذا لا تنزل وتري..؟

ومن بين الأسنان البيضاء الثلاثة المتبقية تحركت الكلمات ببطء

- لا أستطيع.. أريد الشرطة..

....

وبعد صلاة المغرب حضرت الشرطة بعد أن أرسل العمدة في طلبها. نزل إلى أسفل البئر. وضع الفتاة على كتفه وتسلق جدار البئر ساحقا بقدمه رأس حمامة ميتة في قبرها المفتوح. وعند حافة البئر أطل وأخرج الفتاة الدامية ووضعها على الأرض ووقف ينظر اليهم. لم يسمع صوت الإسعاف. ولم يتكلم كثيرا مع المحقق. وأفرج عنه بعد أسبوعين ليعود إلى مكانه القديم يبعد الأطفال الصغار ويمنع ردم البئر...

صلاة المغرب والعشاء دون أن يتحرك. لونه الليلي يتناسب مع الطين المتشقق والصخور الصلبة للجدار الخارجي للبئر وهو مستند عليها. فملا بسه المتربة التي يتخفف منها في أغلب الأوقات، تنفر المارة من الاقتراب منه. وهو لا يتحرك.

منذ خمس سنوات بدأ في دفن حمام (رب البيت) في جدران البئر من الداخل. يأخذ الحمامة الميتة ويغسلها ثم ينزل إلى قاع البئر، يضع الحمامة الميتة على الأرض ويحفر في جدار البئر المهترىء بيديه الصلبة فينهل الطين الجاف بنعومة على قدمه ويصنع كومة صغيرة عليها. يدخل الحمامة الميتة برفق في قبرها جاعلا رأسها إلى الخارج ويسد القبر ثم يقرأ الفاتحة على روح أبيه وجده ويصعد. لم يكن يريد ان يراه أحد لذلك كان يدفن الحمام في وسط الليالي.

بعد أن مات بستة أيام، كل اهل شعب عامر شاهدوا ذلك الطائر الاسود الضخم وهو ينطلق من فتحة البئر مطلقا نعيقا يصم الأذان ويحلق حول البئر ويظلل فتحته طوال النهار، وقبل أذان المغرب انطلق بقوة نحو فتحة البئر وسمع صوت تكسر عظامه ثم انهارت البئر عليه ولم

قصة قصيرة

رجل قال لا

التلابيب للحظات، وما عاد يسمع سوى صوت أجهزة تكييف الهواء، تخترقه، بين هنيهة وأخرى، بعض الأنفاس المكتومة المتشرجة التي تغالب أصحابها الاحتباس.

رفع المدين بصره بتؤدة مدروسة، ثم تركه يتجول، ببعض الحرية، فوق تضاريس الوجوه، في عملية استعراضية تحمل معان متناقضة حد التصادم.. يمكن سبر مغاليق سهامها المشرعة بمضامين عدة تتناغم مع الحالة النفسية لكل موظف.. عيناه منتفختان وثمة لون أسمر مائل إلى الزرقة يصبغ أسفل جفنيه. حاول «حسين أن يتقدم بمقعده إلى الأمام قليلا ليقرب من الصف الأول المحيط بالطاولة الكبيرة.. أحدثت حركة المقعد المتزلق قرقعة فاضحة مزعجة، مما دفعه إلى التلفت حوله خجلا قبل أن يدفن نظراته في قفا زميله الجالس أمامه. كان قد فكر قبل ذلك أن يغير مكان

فتح السكرتير باب قاعة الاجتماعات الكبرى التي لا تفتح عادة إلا في مناسبة مهمة أو حدث مميز. ومع الخطوة الأولى لولوجه توقف اللغط والأحاديث الجانبية والهمهمات على الفور، حتى كابت أنفاس الصدور الساخنة تكف عن شهيقها وزفيرها.. فيما تراجع العيون المتلصصة على السيقان الأنثوية العارية، وتسمرت عند عتبة الباب المفتوح. نهض الجميع وقوفا وقد تلاصقت مناكبهم والتحمت أكفهم. وحين صفق أحدهم، وهو بالضرورة قد أعد لمثل هذا الدور انتقلت عدوى التصفيق الآلي الصاخب إلى جميع الأكف.

اكتفى المدير العام بإيماءة من رأسه المنتفخ الأوداج المحمول فوق رقبة غليظة. ومثل أعضاء فرقة موسيقية تنتظر إشارة قائدها، ما لبثت المقاعد أن تحركت واحتك بعضها ببعض. حيث استقر الحضور عليها بعجالة منظورة. أطبق السكون على

سرت عدوى «الحمد لله» بين الجميع..
تناقلتها الأفواه المتهدلة، سريعة متداخلة،
يصدم بعضها الآخر. أضاف الصوت
المتهدج: «يعني، بصراحة، يجب أن ندق
على الخشب خشية الحسد...».

تطايرت «ندق على الخشب» بين الشفاه
اللاهثة.. اكتشف حسين أن لسانه كان
يتحرك أيضا داخل تجويف فمه. ضغط
على أسنانه وانطلقت عيناه تبحثان عن
صديقه «عبد الستار».

في اجتماع الجمعية العمومية ولجان
الشركة الرئيسية والفرعية الاستثنائي
الذي طال انتظار الجميع لعقده، كان عبد
الستار هو الوحيد تقريبا الذي اتفق معه
على ضرورة انتهاز فرصة هذا اللقاء
لمناقشة الرجل بصراحة وبجرأة في كل
شيء.. فقد قال عبد الستار بلهجته
القروية المميزة: «ما دام الموت خذلنا هذه
المرة وتركه يعود إلينا معافي»، فإنه ينبغي
علينا أن نبادر لتوضيح مواقفنا.. وأن
ندافع عن وجهات نظرنا المشروعة...
ابتسم الجميع.. لكن بسمات البعض
تحولت إلى قهقهات عالية حينما سمعوا
صفاء تقول بهمس: «صحيح.. يبدو أنه
سبع أرواح!!».

«أشكركم...» (بدأ يتحدث): «أشكركم
لهذه الروح الطيبة التي لمستها منكم
طوال فترة مرضي وعلى امتداد أيام
نقاھتي...» خلع نظارته.. وضعها في جيب
الجاكيتة الداخلي.. الجيب الأيسر. ثم
انتقلت يده ببطء شديد إلى الجيب الأيمن
لتخرج نظارة أخرى سرعان ما انعكست
عليها صور وجوه عديدة تبحث عن عينيه
خلف زجاجها اللامع دون جدوى.

تابع: والواقع أنني كنت أستمد من
عواطفكم ومشاعركم وأحاسيسكم أملي
المرتقب في الشفاء العاجل...» في نفس

جلوسه ليظل منه على المدير العام بشكل
أوضح.. لكنه ألغى الفكرة بسرعة كعادته
في تغييره لقراراته المختلفة.
لماذا يوقع نفسه في مواقف هشة لا
معنى لها؟! لا يهم.

تمدد الصمت ثانية.. أخيرا انفجرت
الشفتان المزمومتان، فتعلقت بها العيون،
ودقت القلوب. لكنها انطبقت من جديد
محاكية مناخات الاجتماع وتقلبات مزاج
المدير.. وعاد الترقب الحذر يسري في
الأوصال البشرية المتلهفة.

صفرة المرض تكتسح ملامح وجهه،
لكنه مازال متوردا سميئا. تنحّج المدير
المساعد ثم انطلقت كلماته المغمسة
بالرياء، بخطبة عصماء مجوفة صقيعية
الإيقاع: «حمدا لله على سلامتكم يا سيادة
المدير.. يشرفني.. ويزيدني شرفا.. باسم
الموظفين والعاملين في شركتنا المرموقة،
التي يقودها ربان حكيم.. ولودعني
كريم.. والمعني عظيم، أن أحمد الله تعالى
ابتهالا وامتنانا.. هن المدير العام رأسه
المفلطح بحبور واستحسان، هزة الرأس
إلى الأمام تحمل المعنى المبترس: «شكرا».

ملأ المراقب العام صدره بالهواء بعد
انتهاء كلمة المدير المساعد، ثم أطلق
عقيرته بوقار مصطفى: طوال فترة مرض
سيادتكم كنا في غاية القلق...»

تلوى صوت أنثوي في المقاعد الخلفية:
«كنا في غيابكم القاسي كما الأيتام...».
اهتز الرأس المكتنز إلى الأمام مرة
أخرى.. تلتها اهتزازات متلاحقة.

حرك «حسين» قدميه. سقطت نظراته
الحائرة على الحذاء كالعادة. فاته أن
ينفض عنه ما علق به من غبار. تسلسل
صوت متهدج: «إنما - والحمد لله - صحة
سيادتكم عادت أحسن ما تكون...».
«الحمد لله...».

تلفت بسرعة لتلتقط أذناه آخر كلمات المدير التجاري: «حفل عشاء.. شفاء.. سعادة.. عمر سيادتكم..».. لا بد أن يتحدث هو.. ربما يكونون بانتظار من يشق غبار الخنوع ويفك أستار وأسباب الإحباط المتوطن قاع الأعماق ويثير جدلا حول سلبيات وتراجعات العمل وخسائر الشركة. رفع يده طالبا الكلمة.. اتجهت عينا المدير نحوه. أخذت يده تتخفص وتراجع بهدوء ووجل حتى اختفت تماما وراء كتف الجالس أمامه. أشار المدير إلى الجالس بجواره مباشرة بعد أن كان قد رفع يده أيضا. نهض واقفا وفي يمينه ورقة ملونة.. وفي اليسرى منديل ناصع البياض: «إنه يوم المنى إذ جئتنا.. سليما معافى.. لتضي بنا.. تردد التصفيق في القاعة.

وعاد حسين يحاول حسم أمره ويحدث نفسه: «إذا تكلمت الآن ستحدث تغييرا جذريا في مفردات ومفاصل هذا الاجتماع الودي.. على الأقل توقف بعض هذا الترفل الإنشائي من النفاق والتدليس الذي لم يعد يطاق.. ماذا تنتظر؟؟».

رفع يده من جديد. لكن صوتا أنثويا رقيقا انساب من الصفوف المتقدمة منعوم الجرس والرنين. وسمع منه، رغم التعثر المتعمد لجملة المتناثرة وغير المحبوبة بعناية، كلمات مثل: «سلامتكم هي سلامة الشركة.. وجودكم.. هو.. الضمان.. الفعلي المؤكد.. لاضطراد نجاح الشركة.. وزيادة.. إنتاجها..».

عاد ينظر إلى حذائه. لمح حذاء الجالس أمامه.. كان يلمع (الحذاء) كمرأة صقيلة. انتقلت عينها إلى الحذاء المجاور.. أقصد حذاء جاره.. ثم المقابل. ومن مكانه البعيد عن طاولة المنصة الرئيسية يستطيع أن يرى كل الأحذية.. عشرة أحذية.. ٢٠/..

الاجتماع كان عبد الستار هو أول من ربط، بشكل قاطع، بين مرضه وبداية التحقيق في الاختلاسات التي افتضح أمرها وملابساتها. كما كان هو الذي ربط أيضا بين شفائه المعلن وعودته وبين إغلاق ملف التحقيق نهائيا.

وعاد البعض إلى الضحك من جديد حين أضافت صفاء معلقة على آخر جملة دونها المحققون في المحضر بعد أن استبدلت بعض العبارات لتبرئة ساحة المدير العام: «وقد تأكد من أقوال موظفي الشركة المعنيين أنه: «لا يختلف إثنان» حول أمانة ونزاهة السيد المدير العام!!...».

الحقيقة يا سيادة المدير (واحمرت وجنتا أميرة حينما لمحت عيني سيادته تراقبان تكويره صدرها المتوثب، واضطرب صوتها وتأرجح.. بينما أعاد سيادته نظارته اللامعة ليغطي بها عينيه). وتابعت:

الحقيقة.. يا سيادة المدير.. إننا لا نستطيع التعبير الكامل عن فرحتنا الفامرة بعودتك الأحمد الينا بعد طول انتظار وقلق. وأنا بالنيابة عن قسم الاستيراد في شركتكم العامرة أذعو سيادتكم لتكونوا ضيف شرف حفل الشاي المتواضع الذي ما أعد إلا لمثل هذه المناسبة التاريخية..».

استدار حسين إلى الخلف مبتسما محاولا أن يخفي وجهه. تنقلت نظراته بين اللوحات العديدة المختلفة الأحجام المعلقة على الجدران بصورة مبالغ فيها. توقف بصره أمام لوحة ضخمة تتداخل فيها الألوان وتشتبك الظلال بسوريالية متناقضة. اكتشف أن النافذة الوحيدة التي تغطيها الستائر مواربة ويتسلل منها شعاع رفيع من النور والهواء، واستقر رأيه بأن يؤجل النهوض ليشرعها تماما.

الحياة وزيادة المصروفات الاستهلاكية للعائلة. أما البعض الآخر، وهم النزر اليسير، فإنهم يرفضون دخول سوق النخاسة، فيما واصل هو حديثه مع نفسه: «إنه لا يستطيع اتخاذ أي موقف متشنج منك.. فهو أذكى من أن يفعل ذلك راهنا.. وهو لن يدخل معك في حوار علني أمام الجميع».

إنه قد يكتفي الآن بالسكوت المناور حتى امتصاص النقرة العارمة المفترضة.. قد يبتسم لك.. قد يثني على مبادرتك الشجاعة.. وهو لن يقبل منازلتك حتى تمر العاصفة بسلام، حيث ينسى الآخرون كل ما حدث من فضائح واختلاسات وتحقيقات.. ثم تفاجيء بالمصير المجهول!

لن أراجع.. سأتكلم مهما كانت النتائج.. سأطلب تسجيل كلمتي في محضر الاجتماع كوثيقة أطلب بالعودة إليها لو حدث ما لا تحمد عقباه.

لم ينتبه إلى أن ميساء، رئيسة قسم العلاقات العامة، كانت تتكلم. اندفعت يده إلى أعلى.. زجرته عينا المدير فخفض يده. له الحق في ذلك، فمن اللياقة أن ينتظر حتى تنتهي من كلمة التبجيل والإطراء والمداهنة. إذ كيف يقطع عليه استمتاعه وطربه وانتشاءه بمثل هذا المديح الغامر؟.. وأخيرا جلست ميساء، لكن يده ظلت قابضة إلى جانبه تنازع الحركة. زفر في ضيق. عادت عيناه تمارسان لعبة إجماء الأحذية وتصنيف ألوانها. تنقلت نظراته بين الوجوه المتحفزة. كاد يبتسم حين تذكر تعليق ميساء عن سيادته خلال افتتاح أمر الاختلاس: «أخيرا حفر قبره بيده وأراح الآخرين من هذه المهمة التي كان يجب أن تحدث منذ زمن..».. هكذا إذن يا أنسة ميساء.. أيتها العانس

/٣٠/ .. /٤٠/ .. /٧٠/ .. /٨٠/ حذاء أسود، /٦٢/ حذاء بني، /٣٥/ حذاء نسائي يصعب تصنيف ألوانها.. ذلك الحذاء الفاقع اللون لا يناسب البنطلون الفاتح.. الفساتين والبنطلونات والبذلات جميعها كما لو أنها قد وصلت توا من دور أزياء. سقطت نظراته على حذاء فضي اللون. فستان ابتسام، كالعادة، لا يغطي فخذها. ساقاها غير مضمومتين كما ينبغي. رفع رأسه ثانية. تركزت نظراته على وجه المدير الباهت القسمات. أحس كأنه يراه لأول مرة. لاحظ أن رقبته قصيرة جدا.. ومجعدة. أدهشه ذلك في البداية مما دفع لتفحص تكوينات جسمه الظاهرة.. المقررة والمحدبة.

لاحظ أيضا أن الصمت خيم على القاعة، لكن الأيدي ارتفعت من جديد.. ماذا تنتظر؟!.. حينما ينتهي المتحدث من كلامه، سيرفع هو يده.. سيلقي القبلة!! الموقف لا يستدعي مثل هذا التردد.. سيتكلم. امتد المندبل إلى وجهه.. سيتكلم. ماذا سيحدث له؟!.. إنه سيكشف حقائق فضائية تستوطن نفوس كافة الموظفين.. المنتفعين وغير المنتفعين.. المحسوبين على الإدارة، وغير المحسوبين. إنه يكاد يجترح معجزة لا يجرؤ على اجتراحها سواه، مع أن الجميع يعرف كل ما يجري خلف الكواليس وأمامها.. البعض يعرف أمورا أكثر دقة. البعض يغرق حتى أذنيه بملاسات عمليات الاختلاس والرشوة واستغلال النفوذ والموقع. البعض يؤثر الصمت حفاظا على الوظيفة. البعض يعمل على تسهيل مرور الصفقات المشبوهة دون أن ينتفع. البعض يستعد لدخول حلباتها ودهاليزها.. البعض يتحين الفرصة لولوج مفرداتها بذريعة مواجهة أعباء

للم سيادته أطراف الحديث: «أي مطالب راهنة ملحة لكم.. أقصد الجميع دون استثناء...؟»

إنه يمارس عملية التحدي.. من أين واثته الجرأة والثقة الوطيدة بالنفس؟؟ لكنه يعرف، كما يبدو، أن أحدا لن ينبس ببنت شفة.. لن يفتح أي فم إلا ليسبح بحمد سيادته.

ابتسم له، وقبل أن يطلق عقل يده ليستأذن بالكلام سبقه عبد الستار بالوقوف.. الحمد لله، ربما سيتكلم ويعفيك من المهمة الصعبة المخرجة. واقتصر دوره الآن على مساندة عبد الستار الذي سلط نظره كليا على السيد المدير. اصفر وجهه قليلا ثم بدأ يتكلم بلهجة القروية الحادة المقاطع: «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..» اكتفت الغالبية بمصمصة الشفاة. جاء الصوت البرم المتهدج: تشجع يا أستاذ عبد الستار.. لا ترتبك.. تابع عبد الستار: «سيدي المدير.. نرجو.. نرجو..» تحركت شفتا حسين معه بنفيس الحروف.. نرجو.. نرجو.. وكاد ينهض من مقعده ويتجه إليه. لكنه لم يتحرك من مكانه واكتفى بعدة هزات عابثة من رأسه. تابع عبد الستار عباراته المبعثرة: سيدي المدير.. نرجو أن.. يتكرر لقاءنا هذا حتى...» حتى تطوع المدير المساعد بتكملة حديثه: «حتى نسعد برؤية سيادتكم والاستماع إلى توجيهاتكم السديدة وتقويما تكم الحصفة.. والله من وراء القصد...»

دوت القاعة بالتصفيق. ارتجت الجدران واهتزت أرض الصالة. ظل عبد الستار واقفا ينظر بذهول إلى النجفة المتألثة وباقات الورد التي تملأ الأركان

الأربعة لقاعة الاجتماعات. هز المدير رأسه المكتنزة: «شكرا.. اجلس يا سيد عبد الستار». جلس. سقط رماد سيجارة حسين على السجادة قبل أن يتمكن من إلقائه في المنفضة القريبة. تحسست غادة جبهتها الملتهبة بالحيرة والانفعال، وقالت له: «لا تضايق نفسك يا حسين.. يمكننا أن نستغني عن السجاد والتحف وغرف الاستقبال والطعام.. ونعلن زواجنا...»

وحين سألها: «والشقة؟»، صوبت نظرها إلى الأرض واستسلمت لصمت مجوف. في غمرة ذلك كان صوت المدير المالي يصل إلى مسامعه: «إن كل أملنا يا سيادة المدير أن تهتم بصحتك.. ولتطمئن سيادتكم على مجريات العمل...». يجب أن أتكم فوراً. فقد اقتربت الساعة من الثالثة وسينتهي الاجتماع بعد قليل. لن يجرؤ أحدهم على معارضتك. من يتصدى لمقاطعتك من الموظفين المحسوبين على الإدارة فإنك تستطيع أن تكشف وتفند آراءه ومواقفه ودوره في الصفقات، خصوصاً وأن حيثيات التحقيق قد أصبحت على كل لسان. ثم من أدرك أن أحدهم سيتصدى لك؟؟ فلتتكلم إذن.. ولتأكد أن شجاعتك ستكون موضع حديثهم في كل مكان وكل مناسبة.

رفع يده طالبا الكلام.. لكن أحدا لم يأذن له: «السيد المدير العام.. إذا كنا قد سعدنا بشفاك فإن سعادتنا ستتضاعف لو أخذت عبرة من الوعكة الصحية التي ألت بك، والتي لا يضمن الإنسان نتائجها، وهذا أمر لا بد أن يدفع الإنسان إلى إعادة النظر في أساليب تعامله الاجتماعي والوظيفي وتغيير طرائقه غير المنطقية وغير العادلة (كلا.. هذا قذف علني).. ولهذا فإن سعادتنا ستتضاعف إذا وضعت الأمور في نصابها. إننا نطالب

عام.. ومع ذلك فإن الأرباح والعلاوات
والنثرات والمكافآت والسلف توزع على
البعض!!؟

— السيد المدير العام.. لدي سؤال
محدد.. لماذا؟.. السيد المدير العام.. لدي...
نبتت عدة قطرات لزجة من العرق على
جبينه.. تشاغل بتجفيفها بالمنديل.. لم
يحاول الإنصات بعناية إلى الكلمات
المتناثرة عبر العيون المحدقة والأذان
المشرعة.. لا بد أن يتكلم.. لا بد..

فكر فجأة: ماذا لونهض واقفا وتقدم،
بخطوات ثابتة، حيث المنصة الرئيسية..
ثم اعلت الطاولة وقفز إلى الأعلى باتجاه
الحبل الحديدي الذي تتدلى منه الثريات
المتلألئة، وراح يزحزحها ويمرجحها على
مرأى من المدير العام وبطانته من
المتدلسين. ومن ذلك المكان المرتفع
يستطيع أن يجمع كل الأنظار ويشدهم
ويثير انتباههم وأسماعهم. من هناك
يستطيع أن يصرخ بأعلى صوته.. بأعلى
صوته، دون أن يقوى أحدهم على منعه أو
مقاطعته.. حينئذ سيهب الجميع وقوفا..
و.. تدعوه ميساء للنزول. يرفض.. يسأل
المدير العام عن اسمه ومشكلته.. يطلب
إليه أن يغادر النجفة ليتمكن من التحدث
إليه وإنجاز مطالبه.. غير أنه يرفض
المساومة على موقفه ويواصل الصراخ
والتشبث بموقعه المتأرجح.

توقفت عيناه عند اللوحات التي تزين
الجدران.. لم ينتبه لها من قبل..
السلاسل المعدنية التي تتدلى منها
النجفات الالامعة.. اللغط يتزايد..
التصفيق ينطلق بين آونة وأخرى ليقرع
مسمعه. الدوار يلفه والصور أمامه
تتقاطع وتتداخل والألوان تتمازج.. تأتلق
تارة، وتنمحي تارة أخرى.
تحرك الحذاء المجاور له فأعاد نظراته

بأن تخضع الترقيات والمكافآت والتنقلات
وسواها لمعايير واضحة تنسحب على
الجميع دون محاباة زيد أو عمرو.. (كان
الأفضل أن يكتب ذلك خطيا).

رفع يده عاليا. ولكنه أعادها إلى جانبه
حينما أحس بحركة الرعوس تتوجه إليه.
كانت ابتسام تقف مبتسمة ويدها تعيث
بخصلات شعرها الفاحم السواد.. فتحة
الصدر تكشف هي الأخرى عن جذور
ثدييها الفاغمين. ابتسمت ثانية وهي
تهمس بأذن زميل اقترب منها. ضغط
المدير العام على شفتيه ليرسم بدوره
ابتسامة أنيقة هشة.. استقبلتها الأفواه
جميعها كاشقة عن أسنانها. وعندما
استدارت ابتسام متوجهة إلى الصالة
الأخرى حيث الاستعدادات لحفل الشاي،
كانت بعض النظرات الجائعة تحتضنها
بتوله وشبق، في حين حاصرتها نظرات
بعضهن باستهجان ينز غضبا.

استعاد وجه المدير العام جهامته
فماتت الابتسامات المراوغة على الشفاه
بعجالة. التقط أنفه رائحة عطر نفادته نظرا
إلى صفاء، غير أنه قرر بأن إحداهن
سواها، قد فتحت زجاجة عطرها فجأة.
لو انتظرت دقائق أخرى لضاعت
الفرصة نهائيا.. كيف ستواجه نفسك بعد
ذلك؟.. إن وضعك يختلف تماما عن وضع
الآخرين، حتى من غير المستفيدين منهم..
بما فيهم عبد الستار نفسه. أنت لم تتزوج
بعد، وبالتالي ليس لك أولاد.. ستضيع
الفرصة.

يدق بيده على الطاولة ببعض العنف..
تذهلهم المفاجأة. المدير العام يحاول
تهديده بنظراته الموبخة.. لا يعبا.. يدق
ثانية.

«السيد المدير العام.. لدي سؤال
محدد. كيف يقال أن الشركة تخسر كل

ولكن.. ماذا كان مصير رسالة عبد الستار؟.. كلا، لقد بدأت مرحلة الخوف والتراجع عن القرار الحاسم الذي طالما أعد له من قبل.. ثم إن فرصة الاجتماع الشامل بهذا الشكل لن تتكرر.

ارفع يدك.. تكلم. ارفع يدك بجرأة وبقوة بالنفس. وضع المنديل في جيبه. لمعت عيناه. رفع يده إلى أعلى.. مدها أمامه وأخذ يلوح بها.. إنها فرصته الأخيرة.. تلفت إليه البعض بلا مبالاة أو اكتراث.. اكتشف أنهم ينتصبون. الواحد تلو الآخر.. بينما كان المدير العام يتجه ناحية الباب الكبير والتصفيق لا يتوقف.

إلى الوجوه المسترخية. كانت ابتسام لاتزال تتحدث باسم نساء الشركة.. البعض يرى أنها أجمل من أميرة. لكن ابتسام أنثى حقيقية.

صوت ابتسام يعلو تدريجياً: «الفرحة.. الشفاء.. حكمة المدير العام».. لماذا لا يؤجل كلامه إلى مناسبة ثانية؟.. يكفي أن يرسل إليه خطاباً بشكواه وشكاوى زملائه.. يستطيع أن يمهره بتوقيعه.. أو حتى بدون توقيع.. يرسله على عنوان مسكنه حيث يستطيع تخطي حاجز سكرتيرته التي لا تسمح عادة في التسبب بمثل هذه المنغصات المزعجة..



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قصة العرش

قصة

هوراسيو كيروغا

ترجمة:

صالح علماني

كان شهر عسلها قشعريرة طويلة. إنها شقراء، ملائكية، خجولة. وقد جمد طبع زوجها الصارم أحلامها الطفولية وهي عروس. لقد كانت تحبه كثيرا، إنما كانت تخالط حبها ارتعاشة خفيفة أحيانا حين تنظر خلسة إلى «خوردان» الصامت منذ نحو ساعة وهما عائدان ليلا في الشارع، وكان هو من جهة يكن لها محبة عميقة، ولكن دون أن يظهر لها ذلك.

وخلال ثلاثة شهور - تزوجا في نيسان - عاشا سعادة خاصة.

لا شك في أنها كانت ترغب في قدر أقل من الصرامة في سماء الحب المتبسة تلك، وفي مزيد من الحنان المنطلق والصريح، ولكن مظهر زوجها الصارم كان يكبح رغبتها دوما. ولم يكن تأثير البيت الذي يعيشان فيه قليلا في الارتعاشات التي تنتابها. فبياض الفناء الصامت - أفاريز وأعمدة وتماثيل رخامية - كان يثير في نفسها انطبعا خريفيا في قصر مسحور. أما في داخل البيت فكان بريق الممر والكلس الجليدي، دون وجود أي شائبة في الجدران العالية، يؤكد ذلك الإحساس بالبرودة الفظة. وعند الانتقال من حجرة إلى أخرى، تجد الخطى صدى لها في كل أرجاء البيت، وكأن هجرانا طويلا قد شحذ حساسية رنينها.

في عش الحب الغريب هذا أمضت «أليسيا» الخريف كله. ولكنها انتهت إلى إلقاء حجاب على أحلامها القديمة، وصارت تبقى نائمة في البيت العدائي الذي تعيش فيه، لا تريد التفكير في أي شيء قبل أن يصل زوجها.

لم يكن هزالها مستغربا. ثم أصيبت بعد ذلك بنوبة زكام خفيفة امتدت لأيام وأيام،

ولم تشف منها أليسيا على الإطلاق. وأخيرا، استطاعت في مساء أحد الأيام الخروج إلى الحديقة مستندة إلى ذراع زوجها. كانت تنقل نظرها دون اهتمام من جهة إلى أخرى. وفجأة، مر «خوردان» براحة يده على رأسها ببطء وبحنان عميق، فانفجرت أليسيا فورا بالبكاء، وألقت ذراعيها حول عنقه. بكت طويلا بكل رعبها الدفين، وكان بكائها يشتد عند كل مداعبة رقيقة. ثم بدأ النحيب يخفت بعد ذلك، ولكنها بقيت ملتصقة بصدرة طويلا، دون أن تتحرك أو تتفوه بكلمة.

كان ذلك اليوم هو آخر يوم تنهض فيه أليسيا من الفراش. فقد استيقظت في اليوم التالي منهوكة وشاحبة. فحصها طبيب خوردان باهتمام بالغ، وأمر بأن تلزم الفراش وأن توفر لها الراحة التامة. ثم قال لخوردان وهما عند الباب الخارجي:

- لست أدري. لديها ضعف شديد لا أجد له تفسيرا. وهي لا تتقيء ولا تعاني شيئا من هذا القبيل.. إذا بقيت على هذه الحال حتى الغد فاتصل بي فورا.

وفي اليوم التالي كانت أليسيا في حالة أسوأ. أجريت لها فحوص طبية، وتبين أنها مصابة بفقر دم حاد يتفاقم باستمرار وليس له أي تفسير. لم يعد يغمى على أليسيا، ولكنها كانت تمضي نحو الموت بصورة مرئية. كانت غرفة النوم تبقى مضاءة طوال اليوم ويخيم عليها صمت مطبق. لقد كانت تمر ساعات وساعات دون سماع أي صوت. كانت أليسيا تنام، وكان خوردان يمضي الوقت في الصالة التي أضيئت كل أنوارها أيضا، يتنقل دون توقف من جانب إلى آخر بعناد لا يلين. وكانت السجادة تكتم صوت خطواته. وبين الحين والآخر كان يدخل إلى حجرة النوم ويواصل مشيته المترنحة على طول السرير متوقفا للحظة عند كل طرف من أطرافه لينظر إلى زوجته.

سرعان ما بدأت أليسيا تهذي، وكانت هذيانا مضطربة وطافية في الفضاء أول الأمر، ثم ما لبثت بعد ذلك أن هبطت إلى مستوى الأرض. ولم تكن المرأة الشابة تفعل شيئا بعينها المفتوحتين على امتدادهما سوى النظر إلى السجادة عند نهاية السرير. وفي إحدى الليالي تجمد نظرها فجأة، وفتحت فمها لتصرخ بينما حبات العرق تلمع على أنفها وشفتيها:

- خوردان! خوردان! صرخت متشنجة من الرعب دون أن تتوقف عن النظر إلى السجادة.

أسرع خوردان إلى حجرة النوم، وما إن رآته أليسيا يدخل حتى أطلقت صرخة رعب. - هذا أنا يا أليسيا، إنني أنا.

نظرت أليسيا إليه بضياع، ثم نظرت إلى السجادة، وعادت تنظر إليه من جديد، وبعد تأمل ووجوم طويلين استعادت السكينة، فابتسمت وأمسكت يد زوجها بين يديها وداعبتها لنصف ساعة وهي ترتعش.

وسط هذياناتها الأكثر إلحاحا كانت ترى قردا يشبه البشر يستند بأصابعه إلى الوسادة وعينه تحدقان فيها.

عاد الأطباء لرؤيتها، ولكن دون جدوى. فقد كانت أمامهم حياة تنقضي، تفقد دماها يوما بعد يوم، وساعة بعد ساعة، دون أن يجدوا تفسيرا لذلك على الإطلاق. وفي الفحص الأخير كانت أليسيا ترقد في غيبوبة، بينما الأطباء يجسسون نبضها متبادلين معصمها الخامد فيما بينهم. تأملوها طويلا بصمت، ثم مضوا إلى غرفة الطعام. وهناك هز طبيب

الأسرة كتفيه بيأس وقال:

- إنها.. إنها مسألة جدية.. ولا يمكننا أن نفعل إلا القليل.

فزجر خوردان وهو يضرب الطاولة بقبضته:

- هذا ما كان ينقصني.

كانت أليسيا تنطفئ في غيبوبة الأنيميا التي تتفاقم في وقت متأخر من الليل، ولكنها تتوقف دائما في الصباح. فخلال النهار لم يكن مرضها يتقدم، ولكنها تستيقظ كل صباح ببشرة أشد زرقة، وتكون شبه غائبة عن الوعي. كان يبدو وكأن الحياة تفلت منها ليلا في دقات جديدة من الدم. وكانت تشعر حين تستيقظ كل صباح بالخمود في سريرها وكأنها ترزح تحت ثقل مليون كيلوغرام. ومنذ اليوم الثالث لم يعد هذا الخمود يفارقها أبدا. فكانت لا تكاد تستطيع أن تحرك رأسها. ولم تكن تسمح لهم بلمس السرير، ولا حتى بتسوية الوسادة تحت رأسها.

لقد أصبح رعبها الغسقي الآن يتخذ شكل مسوخ يتجرجرون على الأرض حتى السرير ويتسلقون على أطراف شراشفه بصعوبة.

بعد ذلك فقدت الوعي تماما. وفي اليومين الأخيرين صارت تهذي بصوت خافت دون توقف. وكانت الأنوار تسطع دائما بضوء مآتمي في غرفة النوم والصالة. ولم يكن يسمع في صمت البيت الاحتضاري سوى الهذيان الرتيب الصادر عن السرير، والوقع الأصم لخطوات خوردان الأبدية. وأخيرا ماتت أليسيا.

وعندما دخلت الخادمة وحدها لترتب السرير، نظرت برهة إلى الوسادة باستغراب. ثم نادت خوردان بصوت خافت:

- سيدي! هناك لطخات على الوسادة، عند طرفي الفجوة التي أحدثها رأس أليسيا.

تمتتم الخادمة بعد لحظات:

- تبدو وكأنها آثار لسعات.

فقال لها خوردان:

- ارفعيها إلى الضوء.

رفعت الخادم الوسادة، ولكنها أفلتتها على الفور وبقيت تحديق فيها مرتجفة وشاحبة. وأحس خوردان بأن شعره ينتصب دون أن يدرك السبب.

دمدم بصوت أجش:

- ماذا حدث؟

فتلعثمت الخادمة وهي لا تزال ترتعش:

- إنها ثقيلة جدا.

حمل خوردان الوسادة، وكانت ثقيلة بصورة غير معقولة. خرجا بها، وفوق طاولة حجرة الطعام شق خوردان غطاء الوسادة وكيسها بضربة سكين. فتطاير الريش، وأطلقت الخادمة صرخة رعب بغم مفتوح إلى أقصى حد وهي ترفع يديها المتشنجتين. ففي قاع الوسادة، بين الريش، كانت تتحرك ببطء عدة قوائم مغطاة بالزغب، وكان هناك مسخ غريب.. كرة حية ولزجة. وكان ذلك المسخ منتفخا إلى حد لا يكاد يظهر معه إلا فمه الإبري.

فليلة إثر ليلة، ومنذ أن سقطت أليسيا طريحة الفراش، كان ذلك الكائن يغرس فمه - أو إبرته على نحو أدق - في صدغها، ويمتص دمه. كان موضع اللدغة غير مرئي تقريبا. ولا بد أن تسوية المخدة يوميا كان يحول في البدء دون تطوره، ولكن حين لم تعد الشابة قادرة على الحركة، أصبح الامتصاص سريعا جدا. وخلال خمسة أيام وخمس ليال أفرغ أليسيا من الدم تماما.

هذه الطفيليات الطيارة الدقيقة جدا في الظروف العادية، تكتسب في بعض الأحيان وفي ظروف معينة أبعادا ضخمة. ويبدو أن الدم البشري على وجه الخصوص يساعد في ذلك، وليس من المستبعد العثور عليها في وسائل الريش.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

كان حزيناً أشد الحزن، يبكي بأعصابه وروحه وقلبه، ويتألم بعينيه.
كان يسأل ويتساءل بحرقة عن كل ما حوله من سلوك وأخلاقيات وقبح وجمال وتصرفات إنسانية بشرية.
كان ضد الثورة العربية التي يرى فيها أنها عقاب للحضارة، لأنها — أي

القاضي كان عقلاً

هاشم السبتي

وكان يرى فيها نموذجاً لما يجب عليه أن تكون أنظمة الحكم في كل العالم العربي.

حاورته مرة قائلاً إنك كما يقال عنك تهدم دون بناء، وتقتل دون حياة، فأجاب أننا أقتل الذباب والصراصير والحشرات وكل الآفات الضارة وليس مطلوباً أن أجد البديل لأنني مخلوق وليس خالقاً. كانت ولادته في الصخـور الصعبة في قريته «خب الحولة» منطلقاً له للذهاب إلى الخليج العربي

ثم الهند راکضاً وساعياً وراء العلم حتى استقر به المقام طالباً في الأزهر الشريف الذي أصدر منه وهو طالب كتابه الموسوم «البروق النجدية في الرد على الظلمات الرجوية»، وكان هذا الكتاب سبباً في طرده من الأزهر. ثم كان الطامة الكبرى حين أصدر عام ١٩٤٦ كتابه «هذه هي الأغلال» الذي أحدث ضجة كبرى في الفكر العربي وانتصر له عمالقة الأدب العربي في مصر مثل د. طه حسين، والعملاق الكبير العقاد. وبدأت حياته بين مد وجزر وطرده ونفي وغضب وابتعاد الناس عنه، وعدة محاولات لاغتياله وإباحة دمه، ولكنه كان صلباً عنيداً مؤمناً بما يقول ويكتب أشد الإيمان.

عاش غفيف اليد والقلب واللسان لم تغره الحياة الدنيا، ولم يجر وراء الماديات، ولم يجمال أي نظام عربي رغم الأنظمة العديدة التي سعت إليه طالبة منه شراء قلمه وفكره، وتوظيفه لصاحل

الثورية العربية - عبث وعشق للسلطة والتسلط وقمع الإنسان العربي وكل قيمه وحتى حياته، بعكس الثورات الأوروبية مثل الروسية والفرنسية اللتين كانتا ثورتين عمليتين لم يخطط لهما العسكر بقدر العلم والعلماء وكل أسباب الأخذ بأساليب الحضارة والتقدم والرقي من أجل مصلحة وسعادة الإنسان.

عاش طريداً من العالم العربي بأسره، منفياً منه، مطروداً من بيروت إلى القاهرة وبالعكس، منفياً حتى من ذاته.
استقر في سنوات عمره الأخير في شقة متواضعة في القاهرة التي احترمت وجوده، ولكنها شقة كبيرة في شخصيته وحواراته المتشعبة مع محبيه ومحاوريه ومريديه وهم أكثر.

كان يرى في أنظمة الخليج العربي أسلوب الحياة المنشودة للإنسان العربي بهدوئها واستقرار أوضاعها ورجاحة عقل قياداتها السياسية.

افكارها ومعتقداتها التي يراها هو أنها هدامة.

دخل معارك فكرية عديدة مع أقطاب الفكر العربي، وكان لهم بالمرصاد دون خوف أو وجل أو تراجع عن أفكاره، بل زادت هذه المعارك تمسكا اكبر بهذه الأفكار والآراء.

يقول عن نفسه في سطور أروع ما تكون تحت عنوان «صلاة» حزين بعاطفته وتفكيره وسلوكه، حزين لأنه يعاني ويرى ويحتج، ويعاني ويرى ويحتج لأنه حزين! ليس الحزن في حياته منطلقا ولكنه صلاة، عبادة للإله والانسان! يحزن بأعصاب الكون والناس والأشياء، لا يحزن بأعصابه فقط كما يحزن النمل والجراد، حزنه نوع من الحب والصلاة والاحتجاج ضد الألم والعبث وفقدان الأخلاقية في الأشياء، إنه حزين بالتاريخ والموهبة والتدين، لا يعرف لماذا هو، لهذا هو حزين، لا يعرف لماذا هو....؟ حزين كما لا يعرف لماذا هو...؟ هذا هو عبدالله بن علي القصيمي المفكر العربي السعودي الذي رحل عنا بعد أن جاوز التسعين من عمره تاركا لنا: العالم ليس عقلا.

كبرياء التاريخ في مازق.

أيها العار إن المجد لك.

صحراء بلا ابعاد.

الانسان يعصي لهذا يصنع الحضارة هذه هي الاغلال.

العرب ظاهرة صوتية

الصراع بين الوثنية والاسلام

يا كل العالم لماذا أتيت، وغيرها.

يقول له الراحل جمال عبدالناصر نقلا عن وزير داخلية شعراوي جمعة إن ما كتبه لا يصلح للعالم العربي الآن، بل بعد خمسين عاما. وهكذا يرحل عنا هذا المفكر الذي ظل أضخم الأسئلة دون اجابة واحدة، وكان سعيدا بلا سعادة، يستفرغ كل احزانه وهمومه ومعاناته على الورق، ولكن سوف يأتي اليوم الذي ينصف فيه مثلما انصف سلامة موسى، وسوف يأخذ حقه من الدراسة والبحث وأكبر دليل على إيمانه أن الجامعة اليسوعية في لبنان تمنح طالبا درجة الدكتوراه في رسالة قدمها عنه وعن فكره وفلسفته في الحياة.

رحمة الله فقد كان مثار جدل وأسئلة حيرى، ورحلة عذاب طويلة مع كل الأشياء.

عن جريدة الوطن الخميس

١٩٩٦/٢/١

الصدّات

وتأثيرها في النفس

عبدالرزاق البصير

بصورة واضحة، إذ أننا نرى الغاضب والمهموم، متغير اللون نحيل الجسم، ضعيف القدرة والنشاط لا يستطيع أن يقوم بالعمل الذي هو جوهر الحياة. ولقد عرف هذا الأمر صنفان من الناس، أحدهما ضعيف العقل والتعلّل، إلى درجة أصبح معها يؤمن بالخرافات والشعوذة، والمؤسف حقاً أن هذا اللون من النشاط منتشر في الشرق والغرب، أعني التصديق بتأثير قراءة الفأل والفتجان، بل التصديق بقدرة البعض على شق البطون دون تخدير واستخراج أحشاء الإنسان ومعالجة ما فيها من الأمراض، ثم إعادتها إلى مكانها من الجسم، دون أدنى ألم، وحكاية ذلك الفلبيني الذي يعمل هذه الأمور معروفة لدى الجميع، وقد أصدر الدكتور عبدالمحسن صالح كتاباً بعنوان «الإنسان بين العلم والخرافة» أورد فيه كثيراً من الأساطير، واستغلال من لا ضمير له عقول الناس البسطاء بهذه الأمور.

أصبح تأثير العوامل النفسية على الإنسان، من الأمور المعروفة لدى الأطباء النفسيين، كما أنه من الأمور المشاهدة للعيان، وقد بلغ من قوة تأثيرها، أن بعض الأطباء يرى أن أكثر من ٦٠٪ من الأمراض، تنشأ من الحالات النفسية وإننا لنقرأ عن الأطباء روايات يكاد العقل يقف متشككاً في تصديقها، غير أننا نجد الأطباء يؤكدون صحتها بتفسيرات علمية، يفهمها العلماء بتشريح الإنسان، فما من مصاب بمرض القلب أو السكر على سبيل المثال، إلا ويأمره الطبيب بأن يبتعد عن الغضب وعن كل ما هو مثير له، لأن الغضب والإثارة، تزيد في نسبة السكر، كما أنها توهم القلب، وليس من حقي أن أورد ما يقوله الأطباء في تفسير تأثير الغضب والإثارة، وكل ما يجلب الهم لنفس الإنسان، بالنسبة لزيادة السكر وضعف القلب، ولكن كل ما نستطيع أن نقوله، إن مشاهدة الغاضب والمهموم بالعين المجردة تؤيد ما يقوله الأطباء

ما يستخدمه المشعوذون

والمشهورين بحلاوة الحديث، وأعني به عبد الملك بن قريب المعروف بالأصمعي الباهلي والمتوفي في البصرة سنة ٢١٦ هـ - ٨٣١ م، يقول رحمه الله «نزلت في واد من أودية بني العنبر، وإذا بفتية يريدون البصرة فأحببت صحبتهم، وأقمت ليلتي تلك عليهم، وإني لوصب محموم، فلما قاموا ليرحلوا أيقظوني، فوجدوني عليلاً، لا أستطيع أن استمسك على راحلتي، فحملوني وركب أحدهم ورأني يمسكني حتى إذا أمعنوا في السير، قال أحدهم ألا فتى يحدو بنا أو ينشدنا فانبرى من بينهم حاد ينشد في جوف الليل بصوت ند حزين ويقول:

لعمرك أني يوم بانوا فلم أمت
خفاتا علي آثارهم لصبور
غداة المنقى، إذ رميت بنظرة
ونحن على متن الطريق نسير
ففاضت دموع العين حتى كأنها
لناظرها غصن يُراح مطير
فقلت لقلبي حين خف به الهوى
وكان من الوجد المبر يطير
فهذا ولما يمض للبين ليلة
ككيف إذا مرت عليك شهور

فلما أتمها سكنت عني الحمى، ولم أحس بها، فقلت لرديفي انزل إلى راحلتك فإنني مفيق متماسك، جزاك الله عني وحسن الصحبة خيراً».

ولست أستبعد أن تكون هذه من القصص التي يتحف بها الخلفاء في مجالسهم ليكافأ عليها بالعطايا الوافرة، ولكن هذه القصة تدل دلالة واضحة على ما يعرفه المتأدبون من تأثير الروايات المستملحة في نفس الإنسان، فإن النفس البشرية تستأنس وترتاح حين تسرى

ذلك ما يجري في الغرب العلماني، أما في العالم العربي والإسلامي، فإن الدجالين يستخدمون أقدم كتاب عربي إسلامي هو القرآن، كما يستخدمون الأدعية والأوراد بصور شتى، يكتبون بعضها بالزعفران بالصحون، ويطلبون من المرضى شربها زاعمين أن في ذلك شفاءهم، كما يكتبون بعض الأوراد أو كلمات لا معنى لها، كمثّل، اللهم إني أسألك بالعزیز الطامي والخمير المشخلف إلى ما هنالك من ألفاظ لا معنى لها، يكتبون ذلك في أوراق، طالبين من بعض المرضى تعليقها في صدورهم أو على زنودهم، وقد يتصور المريض إن في ذلك شفاءه، فيجد المريض شيئاً من الراحة، خاصة إذا كان مرضه من الأمراض السهلة، أما إذا كان دأؤه من الأمراض المستعصية، فإنه لا يلبث أن يعود إلى بؤسه وشقائه.

أما الصنف الثاني فإنه يندرك أع العلم المادي هو الطريق إلى معالجة الأمراض، فتراه يحارب طريقة الشعوذة بلا هوادة.

أما الطريقة المعنوية في معالجة الأمراض، فهي تكمن في معالجة الإنسان بدراسة نفسه دراسة دقيقة، وذلك بأن يدل المريض عما شاهد من أحداث ووقائع، سؤاله عما إذا كان راضياً عن نفسه في حياته، إلى غير ذلك من الوسائل النفسية، وعلى كل حال فإننا سنروي حادثة لسنا على يقين من صحتها، ولكننا نوردها كشاهد على ما يصنعه التأثير الشديد بالنفس من بعض العوامل المعنوية.

يقول أحد رواة الأدب القديم

الدكتور
يعقوب الغنيم

والبحث عن المدن

● د. مختار علي أبو غالي - جامعة الكويت

لمحة من تاريخ الكويت.
والدراسة في العملين تأخذ نهجا واحدا،
يجمع في طبيعته بين علوم متعددة، فهي
أساسا دراسة تاريخية للمكان، لأن
المنطلق في حد ذاته يهدف إلى إثبات الهوية
التي تعرضت للهزة بفعل من التأويل
التاريخي المضلل، فكان لابد من دحض
هذه المزاعم بأسلوب علمي رصين، لا
يعتمد على الخطب والبلاغة الجوفاء، ولا
يعتمد على الأصوات العالية والهادرة في
أجهزة الإعلام الموجهة، وإنما يعتمد
مخاطبة العقل والضمير بالحكمة والمنطق.
ولكي تضيء الدراسة جوانب القضية
المطروحة، فإنها تستعين بكل علم يعمل
على هذه الإضاءة، فهي تفيد من الدراسات
الجغرافية المتعلقة بالمكان، كالاستشهاد

من أصدق الدراسات وأكثرها علوقا
بالنفس، ما لبث حاجة القارئ، وأجابت
عن أسئلة تتلجج في صدره، ومثل هذه
الدراسات إذا ما وقع عليها القارئ
وقعت في نفسه موقعا حسنا، وكان من
طبيعتها أنها تعيش معه زمنا طويلا، أما
هو فلا يزال يشعر معها بكثير من مشاعر
الارتياح والامتنان.

هذا مدخل سهل وبسيط ندخل به إلى
الأعمال التي أنجزها الدكتور يعقوب
الغنيم في هذه الفترة الوجيزة من الزمن،
حيث نزل ميدان الدراسات العلمية ذات
المنهج والرؤية والروح العلمية، بعملين
متميزين من قبيل واحد في عام واحد هو
العام الذي نعيش فيه الآن، هذان العملان
هما: كاظمه في الأدب والتاريخ، أواره...

أي منها بدء يعود بالفائدة على ميدان البحث، وفي رأينا أن هذا المنهج التكاملي أصح ما يكون، لأنه يخرج بالباحث من الدائرة المغلقة التي يفترضها المنهج الواحد، وفي الوقت نفسه يدخل التنوع على الدرس الأدبي أو التاريخي، مما يخرج القارئ بالتالي من الرتابة والملل اللذين يشعر بهما إذا ما التزم الباحث بصرامة المنهج الواحد... والكاسب في

المحصلة هو البحث العلمي الذي يكون في هذه الحال قد أخذ حقه كاملاً غير منقوص، من الباحث والقارئ على سواء. ولنا أن نعتبر هذا المنهج في الدرس الأدبي، هو المنهج الوحيد الذي نراه غير وافد على حقول الدراسات العربية، فمن المعروف في الأوساط الأدبية أن كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ المرصفي، كان يبني درسه الأدبي على جميع العلوم التي يمكن أن يفيد منها النص، وهو الذي تخرج عليه جيل من الأساتذة الرواد للنهضة الحديثة، وما يزال لهذا المنهج أساتذته، ولكنهم يكادون ينحصرون في مدارس تحقيق التراث، حيث يقف عند القمة أستاذ هذا العمل بحق، العلامة الأستاذ محمود شاكر، الذي ينتسب إلى مدرسته الدكتور يعقوب يوسف الغنيم، الذي يحتفظ في صدر ديوانيته - من باب الوفاء - بصورة الشيخ الفاضل، والوفاء في هذا الزمان عملة نادرة.

ومن الأساليب الناجعة في الدرس أن يعمل الباحث على إضاءة الرقعة التي يدرسها بالتعرف على الأمكنة المجاورة لها، وهو الأمر الذي فعله الدكتور يعقوب في كلا العملين، وسنتعرف على هذه الإضاءة في كل منهما على حدة.

فهو في «كاظمة» وضع يده على عشرة أماكن تقع بالقرب منها، وكان الباحث

مثلاً بـ«معجم البلدان» في بيان حقيقة كل من «كاظمة» و«أوارة»، وهذا أمر طبيعي، فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة وثيقة، ولا يمكن الفكك بينهما، فالزمان وإن كان امتداداً رأسياً، والمكان وإن كان امتداداً أفقياً، فليس في مقدور أحد أن يتصور زماناً بلا مكان، وليس له كذلك أن يتصور العكس، وهذه حقيقة علمية مقررة ولا جدال فيها.

كما أن دراسة الدكتور يعقوب الغنيم في الكتابين وظفت الجانب اللغوي، فكانت تستشير المعاجم العربية في دلالات الألفاظ ومعانيها، وتراقب في الوقت نفسه التطورات التي تطرأ على الكلمات في حركتها التاريخية والجغرافية، كالذي كشف عنه الباحث من العلاقة بين «أوارة» بالهمز و«وارة» بدون الهمز، كما تنطق في اللهجة الكويتية الحديثة، وهذا نهج يربط آخر الشيء بأوله، ليعلم من ذلك أن النطقين المختلفين إنما هما لاسم واحد... وهذه فائدة تقضي على كثير من البلبلة التي تعلق بالأذهان، وتظهر أكثر ما تظهر حول الأسماء.

ولم تكن الدراسة بذلك، فدخلت إلى ميادين الأدب والشعر، وجاست خلالها بحثاً وتنقيباً، لتستل من بين دفائنها وأعمارها أعواداً من الضوء، تضاف إلى حزم التاريخ والجغرافيا والمادة اللغوية، ليتكون من جماعها سلسلة من المعارف النوعية، تصب كلها في بحيرة هي «كاظمة» مرة، وهي «أوارة» مرة أخرى.

والنهج على هذه الصورة التي نهجها الدكتور يعقوب يوسف الغنيم، أقرب الصور إلى المنهج التكاملي، وهو منهج يعتمد على أقرب المناهج لطبيعة المسألة كأساس للبحث، ولكنه لا يغفل المناهج الأخرى، بل يفيد منها جميعاً، إذا ما بدا في

الأدب، مع ذكر الأشعار التي قيلت فيها. والجهد المبذول في كل من العملين جهد كبير حقاً، فإذا عرف القارئ أن قائمة المصادر والمراجع في الكتاب الأول (كاظمة في الأدب والتاريخ) أربعة وخمسون مؤلفاً، وفي الكتاب الثاني (أواره... لمحة من تاريخ الكويت) خمسة وأربعون، وأن معظم هذه المؤلفات من الموسوعات العلمية التي تتعدد أجزاءها إلى ما يربو على العشرين جزءاً من المجلدات الضخمة، إذا عرف القارئ ذلك عرف بالتالي أي جهد بذله الباحث.

ثم إن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فلا بد أن هناك كتباً قديمة وحديثة، قد تكون مظنة المادة العلمية، فيلجأ إليها الباحث، وقد لا يخرج منها بفائدة تضاف إلى بحثه، وبالتالي لن يذكرها ضمن مصادره ومراجعته، ولكنها بالرغم من ذلك تحسب على الجهد العلمي المبذول، كما هو الشأن في أي بحث أكاديمي.

وليس هذا فقط، فلكني يلم الباحث بالأشعار التي قيلت في هذا المكان أو ذاك، فماذا يقرأ من دواوين الشعراء في عصور الأدب المختلفة، وأخبار الأدب، وأيام العرب، وكتب الأنساب؟ ثم عليه أن يعرف سكنى القبائل وشعراء القبيلة، حتى يتوافر لديه الهاجس الأول عن الشعراء الذين قد يكون لهم علاقة بالمكان، وهذا هو أول خيط في البحث عن المادة الشعرية، وأكثر من هذا، فقد لا يكون للشاعر صلة مباشرة بالمكان، ولكن له ممدوح فيه، أو خصم مهجو، أو حبيب يحن إليه ويتذكر أيامه معه على هذه الأرض، وبناء عليه، يجد الباحث نفسه غارقاً في تلال من دواوين الشعر، عليه أن يقتلها بحثاً عن ضالته، وقد لا يعثر إلا على البيت والبيتين، كما قد يخرج منها خالي

يشير إلى الاسم التاريخي، ثم يربطه بالاسم المعروف به حالياً، إذا كان قد طرأ عليه تحريف أو تبديل، وأكثر من هذا يشفع دراسته بما قيل في هذا المكان أو ذاك من أشعار على امتداد التاريخ، إدراكاً منه بأن شواهد الفن ربما تحمل مصداقية أدخل في باب الأدلة اليقينية أكثر مما تحمله مواد القانون والرسوم والخرائط وشهادة الشهود، لأن هذه قد تغتورها عوامل لا تلحق الفنون.

والأماكن التي تناولها الباحث حول «كاظمة» هي على الترتيب:

السيدان - الرحا - ثهلل - عدان - سفوان - المقر - خرم - الذرائع - المراض - ذوطلوح - الصليب - بلوقة، وبعد أن ينتهي من ذكرها يقول بروح العالم المتواضع: «هذا ما ذكر من المواقع القريبة من كاظمة بحسب علمي، ولست في حاجة إلى إعادة القول بأنه لا بد وأن تكون هناك أسماء لمواقع أخرى قريبة منها، ولكني لم أطلع عليها، أو يكون قد أطلق عليها الاسم العام لمنطقة البحرين، بحسب مسمى ذلك الوقت» (كاظمة في الأدب والتاريخ ص ٥٣). ونجد هذا الأسلوب في إضاءة المكان يتكرر في كتابه الثاني، وهو «أواره»، فيتحدث في المدخل «عن بعض المواقع الكويتية التي عرفت قديماً، والتي لاتزال مسمياتها قائمة إلى اليوم» (١٠)، وهذه الأماكن على الترتيب: الوفراء - المناقيش - الدو - الحومان - أم الرمم - الرحية.

أما عن الأماكن المجاورة لأواره، فيقول الباحث بنفس روح التواضع العلمي: «... فلم أوفق فيما عدا ثلاثة مواضع» (ص ١٨)، وهي على الترتيب: برقان - الطويل، وكان يسمى طواله - كدد، وجميع هذه الأماكن في الكتابين يأتى الباحث على ذكر ما يخصها في كتب الجغرافيا وتاريخ

لهما هذا الحجم. ونقول ونحن نحبي الباحث انه فتح بابا عريضا لجهود البحث العلمي، وواضح ان في الأفق مخططا ضخما على خارطته مدائن عديدة، وحتى لا يكون قولنا رجما بالغيب، أو ادعاء بحسن التوقع، نسجل هنا ما أخبر به الدكتور عبدالله الغنيم في حديث خاص بيننا ونحن نتذكر جهد الباحث، قال: إن الباحث وضع في مستقبله العلمي ستين مدينة..

بارك الله في كل جهد علمي مخلص، من أجل العلم، ومن أجل الوطن.

الوفاض، فأى جهد هذا الذي يبذله الباحث؟ وما قيمته العلمية، وهل تساوي ما بذل من أجلها؟

نعم... حين يتصل الأمر بسلامة الوطن، فإن الغاية ترتفع وتسمو، بل تظل أسمى من أي جهد يبذل في سبيلها، ولأن الغاية على هذا القدر من الرفعة والسمو، فإنها ترفد الباحث بقدر كبير من الجلد والصبر والمثابرة، بل ومن المتعة أيضا، وفي رأينا ان هذه المعاني كانت وراء الدكتور يعقوب الغنيم وهو غارق ومستغرق في دوامات البحث العلمي، بحيث يطلع علينا في زمن وجيز بعملين



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تراث وحداثاة

مصطفى سليمان

هناك من يرى أن مصطلح الحداثاة في اللغة العربية تعبير غير عربي فالحداثاة تعني (صغر السن): فلان حدث أي صغير السن قال المتنبي:

ARCHIVE

وما الحداثاة من حلم بمانعة

قد يوجد الحلم في الشبان والشيب

ويخطيء من يعتقد أن ثقافة الماضي تعيق الحاضر عن التطور أو تميته. ويخطيء كل مثقف يظن أن مجرد محاربة الماضي تمنحه، كمثقف معاصر، صك الحداثاة، وبراءة ذمة المعاصرة، خوفا من الاتهام (بالسلفية والرجعية) فكثير من هؤلاء - المعاصرين - قد يكونون أشباح ماض، وهم يتوهمون أنهم فرسان العصر.

محاربة الماضي لمجرد كونه ماضيا قصور في الوعي الثقافي. لأن العصر الحديث، الذي نرتكز إليه في مهاجمة

ونسي هؤلاء أن الصغير السن (جديد) على الحياة إذن هناك معنى داخل المعنى: أو (معنى المعنى)

فالحداثاة هي الجديد، رغم الفروق الدقيقة بين المصطلحين. ومن هنا نفهم قول أبي عمرو بن العلاء عند شيوع (الشعر المحدث) في عصره لقد كثّر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته. ومهاجمو الحداثاة يرون فيها مقتلا للماضي، للتراث، أو يرونها نقضاً له. ومهاجمو الماضي يرون فيه مقتلا للحداثاة.

الماضي هو بذاته سوف يصبح ماضيا لذلك علينا أن نتمسك بجذور الثقافات الإنسانية كلها فهي تلك الجذور التي أنبتت الجذوع، وفرعت الفروع، وأورقت الأوراق، ثم برعمت فأتثمرت وهذه الجذور تشكل جذرا مهما في نظرية كارل غوستاف يونغ عن اللاشعور الجمعي ومفهوم هيغل في قانون نفي النفي فكل حاضر يأخذ من الماضي أخذا خاصا ولا يعيشه بذاته فتطور الشجرة نفي للجنين. فالأزهار تنفي الأوراق لأنها تكشف أن الأوراق ليست تعبيرا عن المستوى الأعلى أو عن الوجود الحقيقي للشجرة ثم ينفي الثمر الزهرة ولكن الثمر لا يمكن أن يحقق وجوده إن لم تسبقه الدرجات السابقة كلها من جذور وورق وزهر. والذئب عند بول فاليري ليس سوى مجموعة مهضومة من الخراف.. لكنه ليس بالضرورة تكرارا طبق الأصل لتلك الخراف إذ لا تماثل بين ثقافات الماضي والحاضر. لكن هذا الماضي جذر حيوي في إبداع الحاضر.

نحن نرفض أن يكون ماضينا حاضرا وبالتالي أن يكون حاضرا ماضيا. إن ذلك تعطيل للزمن، وصيرورة الجدل.

وحقا كما قال فلاسفة الإغريق: نحن لا نسبح في النهر نفسه مرتين فالتيار دائم التغير دائم الجريان. لاسكونية. لاجمود. ولكن يبقى ماء النهر ماء وليس «لاماء» بل إنه ماء «جديد».

هكذا يجب أن نفهم الماضي الذي كان حاضرا والحاضر الذي سيصير ماضيا والمستقبل الذي سيصبح حاضرا فماضيا. كثير من العظماء الأموات في عالم الفكر لا يزالون أحياء بيننا رغم انقضاء قرون وقرون. وكثير من الأحياء بيننا جثث تمشي بأكفان العصر لا فرق

بينها وبين المدفونة تحت الثرى إلا أنها تمشي وتتنفس فوق التراب.

لو نادى كل شعب بإحراق الماضي لمجرد ماضويته لوجب علينا أن نحرق ثلاثة أرباع إبداع الزمن «المعاصر» لأن الإبداع الإنساني لا ينبع من الفراغ، والنقص الإيجابي يحتاج إلى سلبه. ولنسأل أنفسنا: لماذا الهاجس الأسطوري يسيطر دائما على المخيلة البشرية؟ من يفهم الأدب الغربي مثلا دون جذوره الإغريقية واللاتينية؟ لماذا العودة في الفنون التشكيلية إلى الطفولة البدائية للفن؟ لأنه البحث عن الجذور الموهلة في رحم التاريخ للوصول إلى سر الإبداع إنه البحث عن البصمات، حتى لا تكون أصابع الشعوب بلا بصمات. هناك من ينادي بالانقطاع المطلق عن كل ثقافة ماضية والاستغراق في ثقافة الحاضر وتحديد ثقافة الغرب المعاصر. لقد دعا (سلامة موسى) مثلا في كتابه اللاهث (اليوم والغد) إلى قطع كل صلة بيننا وبين تراثنا الأدبي والديني أيضا. كان يرى أن إيمان الدرس للثقافة العربية التراثية مضیعة للشباب وبعثرة لقواهم ويقرر في مقدمة كتابه المذكور مفهومه للأدب قائلا: (كلما ازدادت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أغراض في الأدب كما أزاله فهي تتلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا وأن نلتحق بأوروبا). ويجب أن ننتبه إلى أن مصر (جغرافيا) ليست من آسيا، فهو لا يقصد بالخروج من آسيا خروجا جغرافيا، بل خروجا فكريا ودينيا وثقافيا عاما، أي يقصد خروجا حضاريا، بل انسلاخا حضاريا كاملا. أي أن نسلخ جلود أصابعنا لنبدل بها جلودا أخرى، ببصمات أخرى.

منذ القرن الرابع ق.م شن أرسطو -

الأوربيين أو الغربيين عموماً. فكيف نقبس حلول قضاياهم ومشاكلهم حلاً لقضايانا ومشاكلنا المختلفة، طبعاً، عن قضاياهم ومشاكلهم؟

وهناك من الكتاب من يدعو إلى دعوات مشبوهة تحمل رايات التجديد والحداثة والعالمية والمساواة والإخاء والإنسانية كالماسونية والبهائية.. رغم تحفظي الشديد ضد التعميم والاتهام الجزافي الغوغائي لكل حركة حداثاً أصيلة ببيضاء اليمين، بالماسونية والبهائية والشعوبية والزندقة إلخ..

وطبعاً يقصد حاملو ألوية الحداثة (المزيفون) التغلغل إلى عقائد الشعوب وثقافتهم لفتك بها من الداخل، مستغلين ميل الشعوب الفطري نحو الحداثة والتجديد والرغبة في التطور والتقدم والسلام. وهنا نتعرف على شعار مضلل مخادع ترفعه الهيئات المزيفة مثل شعار الصداقة بين الشعوب.

ولعل القارئ يذكر من بروتوكولات حكماء صهيون خطة الصهيونية العالمية، القائلة علينا أن نمد يد الصداقة إلى صحن الفاتيكان ثم نعمل على قلبه رأساً على عقب.

هكذا وصل ثلاثة من اليهود إلى عرش بطرس في الفاتيكان وصاروا بابوات للمسيحية، وهم أناسولت الثاني وغريغوريوس السادس، وغريغوريوس السابع.

وغريغوريوس السابع يعد من قديسي الكنيسة الرومانية المقدسة والبابا (أوربان الثاني) الداعي للحروب الصليبية هو من نتاج أسرة بير ليوني اليهودية الأصل. كما أن الصراع بين البابا (أناسولت) والبابا (إنوسنت) له ارتباط وثيق بقيام الحملة الصليبية الثانية.

المعلم الأول - (!) هجوماً (إغريقيا) فلسفياً عنصرياً على الآسيويين والطبائع الآسيوية، رغم اعترافه لهم بالذهن الثاقب والحدق في الفنون والصنائع. ففي الفصل السادس من كتابه (السياسيات): «أهل الدولة وصفاتهم الطبيعية يقول: «أما الشعوب الآسيوية فهي شعوب ثاقبة الذهن تحذق الفنون والصنائع، ولكنها عارية من الثبات ورباطة الجأش، ولذا لا تبرح خانة مسترقة».

ووجدنا صدى الهجوم الأرسطو طاليسي الآسيوي عند «هيغل» في كتابه العالم الشرقي، إذ رأى أن الشرقي - بالمفهوم الشامل لمصطلح الشرقي أي الآسيوي - إما طاغية أو عبد.

وتجاوبت أصداً آراء أرسطو وهيغل الآسيوية في الفلسفة الأوربية عموماً. وتجاوب معها بعض المثقفين العرب (المتأمرين) ومنهم (سلامة موسى) رغم إعجابي الشديد في نزوعه نحو الحرية الفكرية والدعوة إلى التحضر والتقدم.

وهذا ما وجدناه أيضاً عند (زكي نجيب محمود) في كتابه «تجديد الفكر العربي» (١). حيث دعا إلى التوجه الكلي نحو حضارة الغرب لنأخذ منها حلول قضايا مجتمعتنا السياسية ومنها قضية حرية المرأة.

وخلاصة رأيه في هذا المجال هي بما أن أسلافنا كانوا يعيشون مشاكل وقضايا عصرهم، ونحن نعيش مشاكل وقضايا عصرنا المختلفة عن مشاكل وقضايا أسلافنا فإننا لن نجد (حلاً واحداً) لأي مشكلة من تلك المشاكل في ثقافة (الأسلاف) لسبب بسيط وهو أنهم لم يعيشوا مشاكلنا التي نعيشها اليوم.

ونسي الدكتور (زكي نجيب محمود) أننا أيضاً لا نعيش قضايا ومشاكل

(راجع مقدمة د. سهيل زكار لكتاب: بابوات من الحي اليهودي - تأليف يواكيم برنز - دار حسان، دمشق). لقد أنفق الاستعمار الملايين من الأموال على مشروعه العنصري وجند أبواقه الثقافية هنا وهناك ليجرد الشعوب من تراثها ويشوهه في عيون أبنائها لإبراز عقم هذه الشعوب بهدف الانصياع لحضارته ومن ثم هيمنته.

هناك في التراث حركات حدثت في عصرها، وإلى جانبها حركات مضادة للحدث.. فالتراث خليط متناقض إلى حد بعيد.

والمدافعون عن التراث، بل المقدسون له تقديسا كليا يقعون في التناقض عندما يتبنون هذا التراث تبنيًا كليًا.

ففي التراث نجد الوثنية والإلحاد والإيمان والعدل والاستبداد. هناك الغزل بالغلماں وشعر الجسد الإباحي، مع شعر الحب الإلهي والغزل الغفيف.. تمامًا كما هو الحاضر، وتماثلًا كما سيكون المستقبل!...

هناك تراث تاريخاني وتراث فئسان. تراث خارج ذواتنا وتراث داخل ذواتنا التراث الخارجي واحد - ومتناقض -

والتراث الداخلي النفساني متعدد ومتناقض أيضًا. فلكل منا (رؤيته التراثية) أو (قراءته التراثية). إن الدعوة إلى قتل التراث باسم الحداثة تماثلها في الجريمة الدعوة إلى قتل الحداثة باسم التراث.

الدعوة إلى قتل الماضي واحتقاره والقرع منه عجز ثقافي بل أمية ثقافية وقصور في الوعي. نحن ضد صنمية الماضي ووثنيته وضد اعتباره - تابو - محرما وضد تكراره، لأن هذا ضد جدلية الحياة وسنن التطور ومنطق التاريخ. وكذلك نحن ضد قتله تحت أي شعار مهما تظاهر بالثورية والمعاصرة والحداثة.

نستلهم الماضي ولا نعيشه ونعيش الحاضر ولا نتخط فيه ونقبس من جذوة الماضي - أي ماض لأي أمة - ما يلهب فينا جمر الإبداع.

هامش

(١) راجع نقدنا لهذا الكتاب في كتابنا: القبض على جمر الإبداع - محاكمات نقدية - طبعة دار المنارة، اللاذقية، ١٩٨٩.

رحلة البحث والقلق والانتظار

«أغمض روحي عليك»
وشخصيات في حالة طوارئ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عبد الناصر حسو

يقدم لنا القاص طالب الرفاعي
مجموعته القصصية المعنونة «أغمض
روحي عليك» بأسلوب شاعري جميل،
ولغة انسيابية مجتزأة من الواقع اليومي
للشخصيات، يتسلل القاص إلى أعماق
النفوس البشرية، ينبش التراكمات
الهامشية والمنسية في الزوايا المهملة،
ينبعث اللامفكر واللامتخيل من رقاده
كمارد يهيمن على الشخصية وأجواء
القصة معا، انه يهتم بالتفاصيل ودقائق
حياة البشر، وهذا ما أملته عليه روح
العصر والمجتمع الذي يعيش فيه، حيث
القصص ترجع إلى واقع ما، وهذا الواقع

إلى غرف النوم، والزنزانة ضمن لوحات أو لقطات يسرد للقارئ آلامهم وأحلامهم، وأحاسيسهم وعواطفهم ووجدانياتهم، ليكشف المستور وما يجري في تلك الأمكنة من العلاقات الإنسانية المعقدة، عواطف، كراهية، حب مزيف، رغبات.. الخ أو تاركاً لهم المجال لإبداء آرائهم، وما يجيش في صدورهم، نسمع صوت إبراهيم القادم من السجن في قصة «أغمض روعي عليك»، يقف القاص / الراوي وراء صوته، يروي لنا ما حدث لإبراهيم من عذابات وآلام واشتياق وانتقاله من سجن إلى سجن بكل تفاصيله، وكأنه يرافق إبراهيم، فالحديث الذي يروي على لسان إبراهيم، متخيل، مختلق من صنع القاص، وأحياناً يدخل إلى غرفة مها في قصته «صوت المطر الليلي» يصف عريها ومفاتيح جسدها، بل يتجراً في أكثر الأحيان ويتسلل بين العاشقين... يقرأ أفكار الشخصية فالشخصيات من خلق القاص، فمن الطبيعي أن يعرف ما يدور في تفكير الشخصيات، لذلك يسيطر على شخصياته، ويجمعهم ضمن خط عام للقصة، ويبحث فيهم أفكاره وآراءه عن العالم وكأنهم أبواق للقاص.

لا يترك القاص الشخصية تتصرف كما تحلو لها، إنها متماسكة في أفعالها وتصرفاتها، بل يقبض على خيوط الحدث، في قصة «وجوه المساء» لم نسمع أو نقرأ كلمة «حب» في حوار رمضان وخديجة، لكنهما متعلقان ببعضهما.

يسمح للشخصية أن تبدي رأيها دون أن يتدخل بشكل مباشر فج، ولا ينصب نفسه حكماً عليها، يتعامل مع الشخصيات بطريقة ديمقراطية حتى لو كانت تخالف رأيه، وتعارضه. تتداخل

يشكل مرجعه، فالمواضيع متغيرة، وأفعال الشخصيات يسهل التعرف عليها، وشكل السرد، قديم / جديد. القصص تسرد سلسلة أفعال متداخلة زمنياً، بكل تناقضاتها، واشكالياتها، ولا يستطيع القارئ أن يوافق أو يعارض تصرف الشخصية، لأن الشخصيات تسلك سلوكاً من موقعها ورؤيتها للعالم. شبكة العلاقات المتناقضة والمتداخلة، تجعل القارئ يسترسل في القراءة، والدخول إلى العوالم النفسية للشخصيات، وتنزع القيود الكلاسيكية والقوالب الجاهزة عن القراءة، ويطلق العنان لتفكير القارئ في البحث والاكتشاف في إطار العمل، ويدخل ما هو ضروري سواء من أحداث حياته أو أحداث زمانه.

الشخصيات قلقة، غير مستقرة، تنتظر شيئاً ما، أو تبحث عن شيء ما، تدور في فراغ أبدي، ويبدو أن القلق قدور الشخصية لا نستطيع الهروب منه، طالما الواقع فرض عليها أسئلة، ونقاط حياتها.. لذلك يلاحقها الفشل وعدم تحقق الرغبة. فالرغبة غير محققة، والشخصية تنتقل من السعادة إلى الشقاء، وهذا ما يجعل المجموعة القصصية أكثر تماسكاً وقوة من الناحية الدرامية، والبنية المفتوحة للقصص.

يدعو القاص الشخصيات إلى مأدبة العشاء على طاولة مستديرة، تغوص كل شخصية في كرسيها حتى الرقبة، يسمع أصواتهم، وأحياناً ينفرد القاص بهم كلاً على حدة سارداً، أو مصوراً حالتهم، وكأنه يحمل آلة التصوير، ويثبت اللقطة في مشهد قصصي، وأحياناً يكبر عدسة آلة التصوير بحيث تتناسب مع حجم اللقطة، أو يلاحقهم إلى الأماكن المحرقة والخطرة،

متباطيء.. كالوقوف عند إشارات المرور، وهذا زمن الشخصية، الزمن النفسي.

غياب سلطة الأب من بعض القصص، أدى إلى خلل في العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وتبوءت الأم السلطة، في قصة «وجوه المساء» الأسرة بحاجة إلى رجل يحميها من نكبات الزمن وألسنة المجتمع.

الشخصيات تنتظر، تبحث عن، رمضان يريد وثيقة من أبيه الذي تنكّر له، ليثبت بنوته، نورة تبحث عن أب.. أم إبراهيم في قصة «أغمض روعي عليك» تنتظر ابنها المعتقل، وبحر ينتظر عودة زوجته التي تركته، وزهبت مع رجل آخر في قصة «الاحتفال» وهكذا تنكسر أحلام بشرابي السائق، ورائجي الخادمة الباكستانية في قصة «بشرابي.. رائجي» عندما يسافر إلى الكويت للعمل، وكل واحدة تركت وراءها آلاماً ومصائب وهموماً؛ والعلاقات الشاذة التي تمارسها الممرضة مع مها، وشريط الفيديو المخبأ في مكان ما، تلك هي أجواء المجموعة القصصية، الانتظار، القلق، البحث عن قيم أسمى، وعلاقات أرقى، الشخصيات في حالة استنفار «حالة طوارئ» ويبدو أن حياتنا نحن القراء، بحث وانتظار دون الوصول إلى شيء، ننتظر خارقاً، أو معجزة تنقذنا من هذا الواقع الأليم، أو نرحل كمدا، لا أمل في شيء.

الأصوات وتتشابك، مشكّلة لوحة فسيفسائية «بوليفونية» ويتدخل القاص ليعلق على الموقف أو يصف حالة ما، أو يسرد ما جرى، ويرجع الشخصية إلى الوراء، ليستحضر ذكرياتها الجميلة وآلامها، وأحلامها وأحزانها، كما في قصة «بشرابي رائجي» الزمن فضفاض واسع، لكنه منطقي، قد يطول سنة أو سنتين، يمر الزمن بجملة واحدة «قبل سنتين ركبت خديجة إلى جاني..» و«غدا تنقضي سنة..» وهكذا تتحرك الشخصية على هذه المسافة الواسعة، وهذه المساحة، تؤدي فعلها، شخصيات قليلة العدد، تناسب القصة القصيرة.... والعودة إلى الماضي تشكل استذكّاراً واستدعاء بأسلوب يمكنه من إخضاع الزمن وتوظيفه لخدمة الحدث.

إشارات المرور، ساعة الحائط ودقاتها، الصالون الشاحب، الجدران، وتلك الأشياء اليومية التي اعتادت الشخصيات رؤيتها يومياً تتعاطف مع الشخصية، وأحياناً تعيقها «إشارات المرور» وتتدخل في ما يعنيها وما لا يعنيها، فالقاص يؤنس هذه الأشياء، يبيت فيها الأحاسيس والمشاعر، تلك الصفات الإنسانية التي يكتبها ما يحيط بالشخصية «الجدران تضحك.. الساعة تكتئب... الصالة تتنفس.. الخ» الزمن لدى الشخصية

أخبار

● كرّمت وزارة الثقافة التونسية الأستاذ خالد عبداللطيف رمضان الأمين العام لرابطة الأدباء ومدير إدارة المسارح لمشاركته الفعالة في الدورة الأخيرة لأيام قرطاج المسرحية ولأهمية البحث الذي تقدم به كورقة عمل حول «واقع الحركة المسرحية في الوطن العربي». وقد أقامت السفارة التونسية في الكويت حفلاً خاصاً بهذه المناسبة تسلم فيه الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان شهادة تقدير ووسام الاستحقاق التونسي.

● بدأت رابطة الأدباء بإصدار سلسلة كتب دورية باسم «كتب الرابطة» تتناول القضايا الهامة في الأدب العربي، وتسلط الضوء على أعلامه من كتاب وشعراء ونقاد. وسيكون الكتاب الأول بعنوان «أدباء وأدبيات الكويت» للكاتبة: ليلى محمد صالح التي بذلت جهداً موسوعياً هاماً في التعريف بأدباء وأدبيات الكويت مع نماذج من نتاجهم.

● تقيم الرابطة خلال شهر أبريل ملتقى عبدالله العتيبي الشعري الذي يشتمل على ندوات ودراسات نقدية تتناول الشعر الكويتي بشكل عام وشعر الراحل الدكتور عبدالله العتيبي بشكل خاص وسيشارك عدد من النقاد العرب والدارسين في هذا الملتقى الهام.

● استقبلت الرابطة هيئة تحرير مجلة «المنار» السورية، والتي تصدر في قبرص، كما استقبلت ممثلين إعلاميين للصحف الجزائرية التي تصدر باللغة الفرنسية، ودار الحوار حول القضايا الساخنة في جزائر اليوم وماستسفر عنه من تحولات في المستقبل القريب.

● يواصل النادي السينمائي الكويتي عرض مجموعة من الأفلام المتميزة في صالة الرابطة، كان آخرها فيلم «صمت القصور» للمخرجة التونسية مفيدة التلاتي، الذي لاقى إقبالاً شديداً وأثار كثيراً من الأسئلة والمناقشات.

محاضرات:

● ألقى الفنان محمد المنصور محاضرة حول: «إشكالية المسرح السياسي» قدّمه فيها الأستاذ سليمان الحزامي رئيس اللجنة الثقافية، وتناولت المحاضرة العلاقة بين الفن والايديولوجية، وألقت الضوء على عدد من المسرحيات

أخبار محاضرات

الكويتية ذات المحتوى السياسي وما أثارته من ردود أفعال متباينة. وأعقب المحاضرة حوار متشعب مع الفنان محمد المنصور حول قضايا المسرح وحرية التعبير وارتباط ذلك بالمسألة الديمقراطية وشارك في الحوار الدكتور سليمان الشطي، والدكتور فايز الداية، والدكتور مشهور مصطفى وعدد كبير من الحضور.

● وفي إطار الأربعاء الثقافي لرابطة الأدباء ألقى الدكتور صالح حمدان محاضرتة حول «الغناء الديني» التي تخللها سماع عدد من الأناشيد الدينية من الخليج وسورية والمغرب ومصر وقد قدمت المحاضر للجُمهور الأدبية ليلى العثمان أمين سر رابطة الأدباء بكلمة وافية تناولت فيها أهمية الموسيقى وأثرها في النفس الإنسانية. وأعقب المحاضرة تعقيبات كثيرة لكل من الموسيقار غنام الديكان، وصالح الحريبي، وأحمد النجار

● أما المحاضرة الثالثة فكانت للأستاذ الدكتور أحمد البغدادلي الذي قدمه فيها القاص طالب الرفاعي وكانت تحت عنوان «هموم جامعية» وقد أثارت كثيراً من الشجون والأسئلة والتعقيبات. ونظراً لأهمية ما جاء في هذه المحاضرة ننشرها كاملة بعد أن وافانا بها الدكتور أحمد مشكوراً.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يسود الاعتقاد لدى الكثير من الناس في المجتمع أن الاستاذ الجامعي يعيش وضعاً خاصاً بسبب شهادته العلمية ونوعية العمل الذي يمارسه، وما يترتب على ذلك من مكانة اجتماعية خاصة، بل أن بعضهم يفترض أن الأستاذ الجامعي في وضع مالي جيد لأنه يحصل على مرتب جيد أو مرتفع، فضلاً عن الاعتقاد أن جميع المجالات مفتوحة أمامه سواء كاستشاري أو باحث أو غير ذلك، دع عنك الندوات والمؤتمرات. ونظراً لخطأ هذه الاعتقادات التي يسودها كثير من التوهم أثرت أن أتحدث إليكم من خلال هذه المحاضرة عن هموم الاستاذ الجامعي رغبة في إشراك الناس في هذه الهموم حتى يكونوا على علم حقيقي غير قائم على المنطق بحقيقة الوضع.

هموم جامعية

د. أحمد مبارك البغدادي

جامعة الكويت

الهموم الجامعية كثيرة أبسطها أن الغرفة التي يقضي فيها الاستاذ الجامعي يومه الجامعي لا تتعدى الـ ٢X٢ متر مربع، بالكاد تكفي لاستقبال ضيف عابر، لا مجال فيها البتة لوضع رف خاص للتثبيت، بل أن الوضع في بعض الكليات أكثر سوءاً من ذلك، حيث يتشارك بعض الأساتذة في الغرفة الواحدة. والأثاث المكتبي من النوع المعدنى البسيط جداً، وخلاصة القول في هذا كله أن الجامعة لا تمثل مكاناً يرغب فيه الاستاذ قضاء يومه، لذلك تسود الجامعة ظاهرة الاستاذ المرتحل إن جاز التعبير.

وأقصد بذلك أن معظم الأساتذة يعتمدون تركيز محاضراتهم في ساعات متتالية في يومين حتي لا يتوفر سوى وقت قليل حوالي الساعة لقضائه في

الاهتمام ينصبّ على الدرجة أكثر مما ينصب على العلم والتعلّم، والطالب والمجتمع يسعيان إلى تحقيق هدف واحد يتمثل في الحصول على الشهادة بأسهل السبل، أما التحصيل العلمي فليس هدفاً للأسف الشديد.

في مجتمع يقوم على العرض والطلب في مجمل حياته المادية برزت ظاهرة شراء الأبحاث من مكاتب الترجمة وبأسعار زهيدة، بل بلغ الأمر بين الصفاقة وسوء الأدب أن هذه المكاتب تنشر عروضها في المجالات الإعلانية المخصصة، والزبائن (الطلبة) جاهزون، ومع كثرة أعداد الطلبة أصبح من المستحيل على الاستاذ التأكد من أن الطالب هو الذي كتب البحث بنفسه أو أنه قام بشرائه. وليس من السهل مواجهة مافيا المكاتب لأن دقة التنظيم بلغت الدرجة التي يستطيع فيها المكتب توفير قائمة بالأبحاث التي كتبت في السنوات الماضية لكل مقرر أكاديمي واسم استاذ المادة، وما على المكتب سوى إزالة الصفحة الأولى التي تتضمن اسم الطالب وتاريخ الفصل الدراسي وطباعة ورقة جديدة للطالب الجديد. وما يحدث الآن مأساة حقيقية لأنه تدمير متعمد للتعليم الجامعي بإضعاف روح البحث والسعي الجاد في التحصيل العلمي. وللروح الأخلاقية للمجتمع بشكل عام وللطالب بشكل خاص حيث لا يُنظر إلى هذا النوع من الممارسات باعتبارها غشاً وخداعاً.

ومما يؤسف له حقيقة أن هذه الأفعال المشينة ليس لها تجريم في النص القانوني.

من الهموم الأخرى على مستوى الجامعة ما يجهله كثير من الناس أن الاستاذ الجامعي يتقاضى مبلغاً زهيداً

الجامعة أو المكتب، ومن ثمّ لا يُعدّ الاستاذ الجامعي جزء من الجامعة، وما يعرفه العاملون في سلك التدريس الجامعي أن الجامعة هي المكان الذي يقضي فيه الاستاذ معظم وقته متنقلاً بين مكتبه الخاص والمكتبة والكافتيريا للالتقاء بغيره من زملاء العمل. ولنا أن نتصور بإحساس الاستاذ الجامعي وهو يتعامل مع المؤسسة الأكاديمية باعتبارها مجرد مكان عمل، وليس لديه شعور بالانتماء.

الهمّ التعليمي، همّ قائم بذاته، فالتدريس في نظام المقررات يقدم على أساس أن يكون عدد الطلبة قليلاً أو معدوداً حتى يتمكن الأستاذ من متابعة كل طالب في أبحاثه وامتحاناته، فمهمة الجامعة صقل شخصية الطالب العلمية والعقلية، وهذا لا يمكن أن يتم في ظل الأعداد المتزايدة، وهو الحاصل حالياً حيث تزداد أعداد الكلية سنوياً (حوالي ٥ آلاف) في ظل ثبات قاعات المحاضرات وزيادة ضئيلة في أعداد هيئة التدريس، مع ملاحظة أن المقررات الأولية التي تمثل تمهيداً علمياً للطالب والتي نطلق عليها مسمى مستوى ١٠٠، تضم مئات الطلبة حتى يظن المرء بنفسه أنه في المرحلة الثانوية لا الجامعية.

نوعية الطلبة لا تدعو للفخر بالنظام التعليمي في الكويت، على الرغم من توحيد نظام المقررات بين التعليم الثانوي والجامعي من الناحية النظرية، إلا أن الفجوة جدّ واسعة حتى تبدو العملية وكأن لا علاقة البتة بين النظامين. ويضاف إلى ذلك الضعف العام في اللغة العربية، وعدم الجدية في التعلّم حيث تسود ظاهرة اللامبالاة بدليل وجود آلاف الطلبة على لائحة الانذار بسبب انخفاض معدل الدرجات، وللأسف إن

ولا الدولة ولا الأساتذة يستفيدون من موضوعات أطروحات الدكتوراه سواء كانت عملية أو أدبية. أما الهم الحقيقي يمكن أن نطلق عليه هم الهموم فهو الترقيات الأكاديمية حيث يتعرض الأستاذ الجامعي للإذلال وحيث تتبدى ظاهرة الاستبداد، ويكفي أن نعلم أن أحد الأساتذة الجامعيين الكويتيين قد حصل على حقه في الترقية من خلال القضاء!

من المعروف أن الترقية الأكاديمية هي السبيل لزيادة المرتب. فالتدريس الجامعي ليس وظيفة إدارية ذات مناصب، وطول المدة الزمنية والتقارير الرسمية الجيدة ليست ضماناً للوصول إلى المنصب الإداري بالجامعة. وللأسف أن هذا الأمر تشوبه شوائب كثيرة مثل الشائبة والعلاقات الخاصة على المستوى الاجتماعي. لذلك لا يوجد سبيل أمام الأستاذ الجامعي سوى التقدم إلى الترقية لتحسين وضعه المادي.

من المنغصات في هذا الهم صعوبة توفر البحث العلمي الجاد في الموضوعات الحساسة ذات الصبغة الدينية مثلاً أو المتعلقة بالسلطة السياسية، ولذلك يحرص الأستاذ على بحث القضايا التقليدية أو الكلاسيكية التي تثير نظاماً أو تياراً دينياً أو فئة اجتماعية، وفي ظل غياب المعلومات الحديثة نتذكر قول الشاعر العربي:

**ما أُرانا نقول إلا مُعاراً
أو معاداً من قولنا مكروراً**
فالأبحاث متشابهة من حيث المضمون وتغلب عليها العموميات والوصف دون التحليل والمحاذير في العالم العربي كثيرة ولا تحتاج إلى شرح أو بيان. ويضاف إلى ذلك أن نشر الأبحاث يعتمد في أحيان

حيث يقوم بتقييم كتاب أو تحكيم بحث يستغرق منه عمل أسبوعين أو ثلاثة أسابيع وهو مبلغ لا يتعدى الثلاثين ديناراً وأحياناً أقل من ذلك، أما ما يدفع للأستاذ نظير كتابته بحثاً أكاديمياً يتم خلال فترة لا تقل عن ثلاثة أشهر فهو مبلغ ٥٠ ديناراً فقط لا غير. وللعلم أن الأستاذ يستلم المبلغ بعد عدة أشهر من تقديمه التقييم أو البحث. وإذا حاول الأستاذ أن يعتذر فلا يسمع سوى اللوم والعتاب لأنه مطلوب منه أن يضحي في سبيل العلم حتى ولو ظلم!

المكتبة الجامعية، المكان الذي يفترض أن (يعيش) فيه الأستاذ معظم أوقاته، لأنها سبيله الوحيد للزاد العلمي وتنمية ثقافته، هذه المكتبة فقيرة جداً في جامعة تبلغ ميزانيتها السنوية ما لا يقل عن ١٠٠ مليون دينار. فمعظم الكتب الصادرة حديثاً لا تتوفر، والدوريات التي تصدر عن المؤسسات الرسمية في الكويت ليست موجودة، وكذلك الأمر مع الكتب والمجلات العلمية الصادرة عن دول الخليج والدول العربية، والتواصل العلمي بين الجامعة وهذه المؤسسات مفقود بشكل عام، والتواصل الأكاديمي بين الجامعات الخليجية والعربية معدوم. أما المأساة الحقيقية فتتمثل في عدم توفر نسخ من أطروحات الماجستير والدكتوراه للمبعثين الكويتيين الذين أتموا تعليمهم في مرحلتَي الماجستير والدكتوراه على حساب الدولة.. والسبب الحقيقي في ذلك عدم حرص الجامعة على اقتناء هذه النسخ، حتى أصبح كل استاذ لا يعلم حقيقة التخصص الأكاديمي الدقيق لزميله في نفس القسم. ولا يستبعد أن توجد موضوعات متشابهة لأن لا أحد يعلم ماذا كتب الآخر، وبذلك لا الجامعة

كثيرة على العلاقات الشخصية. من المظاهر السلبية في هذا المجال ظاهرة الاستبداد. فجامعة الكويت تشترط على المتقدم للترقية خمسة أبحاث لدرجة استاذ مساعد أو ١٠ أبحاث لدرجة استاذ فإذا ما تقدم طالب الترقية بما هو مطلوب كتبت لجنة الترقيات في صحيفة الطلب: (وقد تقدم الاستاذ بالحد الأدنى من الأبحاث المطلوبة)! دون اهتمام بما تسببه هذه الجملة من أذى نفسي. وفي مجال الترقية للاستاذية تشترط اللجنة التقدم ببحت باللغة الإنجليزية أو الفرنسية تبعاً للجامعة التي تم التخرج منها ويعني من ذلك أساتذة الجامعات العربية، مع العلم أنه لا يوجد مثل هذا الشرط في اللائحة الخاصة بالترقيات ولعله مما يؤسف له أن الجامعة تتجاهل ما نص عليه الدستور الكويتي من أن اللغة الرسمية للبلاد هي اللغة العربية.

من الأمور التي لا يعلمها كثير من الناس أن جامعة الكويت لديها الجامعة الوحيدة في العالم لا تقبل عند التقدم للترقية سوى الأبحاث المنشورة في مجلات محكمة علمياً، وترفض كل جهد أكاديمي آخر. فالكاتب الأكاديمية أو ما يسمى بـ TEXT BOOK التي يعتمد عليها الطالب في دراسته جهداً علمياً يستحق الاعتبار والتقييم. وكذلك الأمر مع الترجمة وتقييم الكتب (المراجعات) وتحكيم الأبحاث وتحقيق المخطوطات كل هذه الجهود العلمية ليست محل اعتبار لدى القائمين على أمور جامعة الكويت في حين أنها ذات أهمية أكبر من الأبحاث لدى الجامعات الأخرى التي تعلو جامعة الكويت أكاديمياً. ونضيف إلى هذا كله ازدواجية المعايير عند تطبيق بنود اللائحة

فما ينطبق على أستاذ لا ينطبق على آخر، وما تعتمد كلية ما لا تعتمد كلية أخرى، وتضيع حقوق الاستاذ في الترقية بسبب هذه الازدواجية أو إن شئت بسبب الاستبداد لأن معنى ومضمون بنود اللائحة يختلف من عام لآخر وفقاً لمفاهيم أعضاء اللجنة ورئيسها الذين يتغيرون كل عام.

إذا انتقلنا إلى الهموم الخارجية فنجد أن أكبر همّ يتمثل فيما يحصل حالياً من طعن في أخلاقيات الأستاذ الجامعي. فالكل يعلم ما قاله ويقول به بعض نواب التيار الديني حول الجامعة بسبب حوادث فردية من المتوقع حدوثها في أية مؤسسة، بل أنها تحدث في المؤسسات الدينية. فمن هؤلاء من يصف كلية التجارة والاقتصاد والعلوم السياسية بالكلية العلمانية، ومنهم من يتهم الأساتذة بأوصاف لا أخلاقية في علاقاتهم بالطالمة. وللأسف الشديد أن الجامعة من خلال إدارتها لم تحرك ساكناً تجاه هذه الاتهامات الباطلة، وكذلك الأمر بالنسبة لجمعية أعضاء هيئة التدريس التي لم تطالب أولئك النواب بالاعتذار عما بدر منهم. ومما يحز في النفس أن هؤلاء النواب يحتمعون بالدستور الذي أتاح لهم حرية التعبير فاتخذوه مدخلاً للطعن في أخلاقيات من يقوم بتدريس أبنائهم من الجنسين. كيف يمكن للأستاذ أن يقوم بواجبه الأكاديمي وأن يستقر نفسياً ويقيم علاقات ودية مع طلبته الذين هم بمثابة أبنائه وهو يتعرض لكل هذا التجريح؟ وهل للتعليم أن يؤتى ثماره في مثل هذا المناخ غير الصحي؟

لا شك أن هناك الكثير من الهموم الأخرى ذات العلاقة بالمجتمع مثل

يمكن أن ننساها أو نتجاهلها مؤقتاً في مناسبات مختلفة، أما الهموم فهي تعيش فينا ومعنا، وهي الحديث الدائر بين الأساتذة حين يجتمعون بغض النظر عن المناسبة التي تجمعهم.

هل هناك حل أو وسيلة لإنهاء هذه الهموم؟ لا شك أن هناك وسائل كثيرة، لكن مادام المجتمع أقوى من الجامعة كمؤسسة فإن (العدوى) من سلبيات ستنتقل من المجتمع إلى الجامعة وهذا ما هو حادث حالياً وإلى حين تستطيع أن تكون عامل تغير للمجتمع يكون لكل حادث حديث.

الضغوط التي يتعرض لها الاستاذ في نهاية كل فصل من قبل الأسرة الكويتية (الأب والأم) إذا ما رسب ابنها في المقرر الدراسي، وهناك أيضاً العلاقات الاجتماعية الكويتية الضيقة التي تمثل ضغطاً قوياً على الاستاذ، وعدم تعرضنا لها يعود إلى أهمية الهموم الداخلية. فلا يعقل إصلاح بيوت الآخرين وبيت الجامعة مهدم!

فالمناخ الجامعي غير صحي، وليس هو المفترض الذي يجب أن يكون. قد يتساءل البعض لماذا أسميتها هموماً لا مشكلات؟ لأن المشاكل يمكن أن نجد لها حلولاً، بل



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لوحة الغلاف الأول (بنفسج الفتى الطائر)
الفنان اللبناني محمد شمس الدين